العائد

شوقي بزيع

تمشي جنازتُهُ الهوينا ،
ثم ترفعها الأكفُّ الى مكانٍ غامضٍ
تمشي ويدفعها الدويُّ
يمشي جنوبيونَ خلفَ النعش ،
كوفيَّاتهم مصبوغةٌ بجبينه المثلوم . .
تتبعهم يدا امرأةٍ ،
تشمُّ قميصَهُ
وتعشُبُ الأيام من دمهِ البهي
هو الجنوبيُّ الشهيدُ ،
مروِّضُ القمح العنيدِ
يعودُ نحو الأرض ،
ملفوفاً بكيس الرملِ والعلم الممزَّقِ ،
أَفْسِحوا الخطى عليّ
لقوامِهِ الممشوقِ وهو يشفُّ حتى الموت ،
للوجهِ المضرَّجِ بالنعاسِ الشاعريِّ
يمشي وتتبعهُ رياحينٌ
ويغمُر وجهَهُ خفرٌ طريّ

* * *

تمشي جنازته الهوينا
في جنوبٍ ما ،
وقربَ تدفُّقِ النيران تستلقي يمامتهُ المريضةُ
لم يعد سراً بأن العمر ولّى . .
والحياةُ تلألأت مثل النجومِ
على
شريط
الذكرياتِ ،
رأى عليٌّ نفسه طفلاً ،
يحوم على بحيرةِ روحهِ موجٌ
لفلاحينَ منسيينَ ،
أبصر سندياناً قصَّفته الريح
يركضُ في الهواء الطلق ،
أصداء استغاثاتٍ لأوديةٍ يحاصرها الحدادُ :
رأى علياً مقبلاً
في الجانب الفحميِّ
من تغريبة الدنيا ،
يجرُّ على مدى عينيهِ بيتاً من عتابا
خلَّعتهُ الريح
أو بئراً من السنوات مملوءاً دماً
وغصونَ تينْ
ورأى محاريثاً تخوِّضُ في ظلام يديهِ
يدفعها
وينهر تحت قرصِ الشمس ثيرانَ السنينْ
ها هو واقفٌ يتأمل الأمواج ،
تأتي ثم تذهب عند خطِّ العمر ،
تصبح طلقةً في كفِّ قاتلهِ
فيسقطُ
كالسؤالِ
على جبين الأرضِ ،
تجتمع المدينةُ حوله
وترى بأمِّ العين نعناع القرى الغافي
على خدَّيهِ ،
فلاحٌ وموجتهُ
على رملِ الحقيقةِ عاريين ،
وعند مِحْجَرِهِ القرى تبكي
كأرملةٍ ،
إذن متَّ !
انتهى عصرٌ من الصرخاتِ والضحك البريء ،
ولعبةُ الدوران حول بيوت قريتك
الصغيرةِ ،
متَّ معضوضا بناب البحر ،
حيث حلمتَ بالذهب المذوَّبِ
تحت ألسنةِ المياهِ ،
كأنه حلمٌ !
تغاورُ مع خيوط الفجرِ صمتَ الأرض ،
تحمل خبزك البلديَّ في زُوَّادةِ الروحِ
الفقيرةِ ،
ثم ترجع مع أذان العصرِ ،
محمولاً على أكتاف سنبلتينِ
من قمحٍ قديمْ
تمشي جنازته الهوينا
تحت أعمدةِ الجنوبِ وفأسِهِ الدهريِّ ،
يفتحُ قلبه للشمس والطلقاتِ ،
يهوي
. . . .
. . . .
آهِ لو أمي معي لتنوحَ فوق سوادي
النبويِّ ،
لو كفٌّ تلوِّحُ لي من الأعلى
لأتبعها
وأركض باتجاه الأرض ،
لكنني أموت مضرجا بالبحر ،
تحملني حقول التبغِ فوق دموعها الخضراء ،
أين أبي ليشهد موكبي الملكيَّ
يخترق الأزقَّةَ ؟
أين صوتُ أبي سهيلٍ
وهو يصعد من فضاء اللوزِ
ثم يموجُ مثل القمحِ في الريحِ البعيدةِ ؟
آه زُفوني ،
لأزهو كالعريس على خيولِ الموتِ ،
آ . . . ويـ . . ـها
سيوفكُمُ محناةٌ بلون الدم ،
لم تصدأ
ولم يهدأ خريرُ مياهها في الروح ،
آ . . . ويـ . . ـها
لماذا لم تجيئوا بالعروسِ لكي تقبِّلَ ثغرَ
فارسها ؟
لماذا لم تسلْ عسلاً على شفتي مغنّيها ؟
لماذا ؟
لم يقل أحدٌ بأني متُّ ،
هاكم وردتي البيضاء فوق الصدر
رجلاي اللتانِ تزلزلان الأرض
في الأعراسِ ،
حنجرتي التي في أوج هذا الصمتِ
لم تصمتْ
ففيم تحدِّقون إليّ ؟
وا أسفي عليّ
كأني مت
كأني مت !

كنتَ السواد لناظريَّ
ولم تعد أحداً
سوى جفنٍ يحدِّقُ في شقوق الغيمْ
ها إن قامتَك النحيلةَ

قد براها الضيمْ
ها أنت ترحلُ في دخانِ الأرض ،
لا أمرأةٌ بقربكَ كي تضمِّد وردتيْ عينيكَ ،
لا كفٌّ تنقِّب عن بياض يديكَ
شوكَ العمرِ ،
ضاع العمر
وانهدمتْ أناشيدي على ثغرِكْ
عيناك مطفأتانِ تحت النورج الوحشيّ ،
تشرب منهما عصفورةُ الموتِ
التي جثمتْ على صدركْ
هيهات . . . لو كان الزمانُ يعود ثانيةً !
او الطلقاتُ تستدركْ
لو كان للخبّاز أن يشفيك
أو كانت تعيدُكَ عشبةٌ حياً
لنثرتُ كلَّ حشائش الدنيا على قبركْ

* * *

يا من تشقّين الدموعَ لكي تري سكّينها
في الصدر ،
هل لكِ وردةٌ ترثينها
حتى أزيِّنها بجثّتهِ وأبكيهِ ؟
ذاك الذي لا يشرب البخورُ عَثْرَتَهُ
ولا الزيتونُ يشفيهِ
إن كان يا جرحَ الأسى لم تندملْ فيهِ
عرِّج على دمه المنوَّمِ تحت قرصِ الأرضِ
والتمهُ
وبالطّيون غطّيهِ !

* * *

تمشي جنازته الهوَينا
ثم توقفها صنوبرةٌ لتجهش بالبكاءْ
تنكسُّ الاشجارُ هامتَها
ليعبرَ ،
والطيورُ على نوافذها تراقبُ نعشَهُ الغافي
وترمق حبّتيْ عينيهِ ،
وهو يعبُّ ماء الزنزلخت ،
فتى الينابيعِ المتوَّجُ ،

يصعد الدفلى إلى دمهِ ويخرج منهُ
أكثرَ حمرةً ،
ويسير . .
تتبعه السنابلُ حاسراتِ الرأسْ
ظريف الطول مَرَّ كنسمةِ الرمانِ أوَّل أمسْ !
شاهدناه ،
قال البيلسانُ لأختهِ في الليل ،
كان يسير معصوباً بقش يابسٍ
وتسيل
منه
الشمس
شاهدناهُ
قال الزعتر البريُّ ، يخرج في ثياب العرسْ
فلاقيناه بالحناء والزوفى ،
سقيناهُ جمامَ الكأسْ
ولم نلمحْ ذبولَ القمحِ فوق جبينهِ المسرعْ
وغادرنا . . ولم يرجعْ
. . . .
. . . .
لماذا تسقطون ؟
وتتركون دمي وحيداً كي يجفَّ كوردةٍ
في الصيف ،
أقربكم الى قلبي يموتُ ولا أودِّعهُ ،
والمحكم جنائزَ في البعيدِ
ولا أشيِّعُ واحداً منكم الى مثواه ،
من سنتينِ لم تبصركُمُ عيناي
لم ألمحْ سنونوةً على أسلاكِ غصَّتكمْ
ولم أسمعْ ثغاءَ الشمسِ فوق جرودِ ما عزكمْ
ولم أشتمَّ خبزكُمُ الذي يحمرُّ فوق الصاج
من سنتينِ والأمواج تقذفني
إلى فلوات هذا التيهْ
شيءٌ تقصَّف في ثلاثيناتِ هذا القلب ،
لا أرثي علياً فيه بل أرثيهْ
لو كانت امرأةٌ تنام على شبابيكي
لأغفو ساعةً في العمرْ
لكنها ذهبتْ لتسكنَ في القصيدةِ
والرفاق تساقطوا
تحت
النسيجِ
المرُّ

يا ذاهبين الى الجنوبِ خذوا دمي حجراً
لتحضنهُ السفوحُ
فلديَّ سنبلةٌ هناك
أريدها أن تنحني فوقي
ويشرب خوفَها جسدي الجريحُ
لو أستطيعُ لسرت ـ رغم حديد هذا العمر ـ
نحو قبور موتاكمْ
ولكن المدى بحرٌ
وهذا السيرُ فوق الماء ينقصه المسيحُ
لو أستطيع جعلتُ قوسَ الروحِ قنطرةً
ليعبر فوقها جرسُ الثرى المهدورُ
والقمرُ الذبيحُ
لو أستطيع لصرتُ في فجر الحسينيّاتِ مئذنةً
وأعلنتُ انتسابي للتراب ،
فلي هناكَ أحبّةٌ سقطوا
سيجمعني وأياهم ضريحُ
ولي هناك شجيرةُ الخروبِ
باقيةٌ مع الأيام
ما دامت تعرِّش بذرةٌ وتهبُّ ريحُ

* * *

نَمْ يا عليّ
نَمْ يا ورثَ الصخرةِ الكبرى
لأحلام الجنوبيين ،
ناصبةٌ لقبر طفولتي أنت ،
اقتراب دمي من الفصل الاخير لهذه الفوضى
المسمّاةِ : الجسدْ
في الشُبرقِ الغافي على الوديان صمتكَ ،
في حداءِ الأمهاتِ سقوطك الدمويّ ،
كم ستكونُ قرب النار في السهرات ،
تذكرك العجائز في مجالسهنّ ،
يستدركنَ : كانْ
هل كنتَ حقا ؟
أم غفتْ سهواً على جفنيك نايات الزمان !
نم يا عليُّ الانتظارِ الصعبِ
فوق ترابِ ذاك التلِّ
فلسوف تنهض من عظامكَ سكّةٌ
وتشقُّ هذا الإنهيارَ بنصلها الأجملْ
وتقاومُ المحتل .
وتقاومُ المحتل

وينعطف الزمن الآتي جنوبًا

أحمد سويد

يأتي زمان كالح الوجه آيته النفط :
وصحارى عاقرات ،
تنجب الشوك والبغايا والجراد
ويُقعي اليباب فيها والغراب
ولعنة النفط

* * *

وتقول عرافة الحي لبنى :
زمان ليس فيه بين الماء والماء العربي
الا الرمال
وفصائل خصيان تدب عليها
وسلالات من هوام سارحة ونمال
وآلهة من قديد ووحل ،
تأكل الغربان والقيح اعينها
وعلى اذيالها تبول الثعالى والنسحالى ،
ويسجد الغلمان

* * *

وتقول لبنى :
هو الزمن النفطي على صهوة الخزي يأتي .
سيفه المسلول في وجه النهار ،
يقطر ليلاً ، وصمتاً ، وقهراً ،
ووجهه المجدور بالبلادة يندى
تشهق البلاهات فيه والقبح
واشلاء لحيف

* * *

وتهمس لبنى
. . . ثم يكون الظلام وسلطان الظلام
ويختنق الكلام ، كل الكلام
وتسبى العواصم والمواسم واشجان الحمام
وتلوي السنابل أعناقها مذبوحة
ويبكي سوسن الحقل مقهوراً
وينطفي على أغصانه وهج البرتقال

* * *

وتصرخ لبنى :
. . . . . ثم يهل زمان أبلج الغرة
آيته الكبرى «نزيه» و «بلال» .
وينعطف الزمن الآتي جنوباً
والمجرات كلها ، واشرعة الرياح
ويغدو مشرق الأرض جنوبا
«ويغدو الجنوب المشرق كل الجهات»

ثم يهطل الزمن الآتي انهار نور ونار
فتهتز الربى ،
ويورق اليبس
وتخضر التلال

* * *

هذا تراب جنوبي سقاه الثأر
وروّاه الغضب
كل ثلم فيه ينز دماً وجراحاً
ونسوراً وبراكين لهب
يطلع الفتيان منه ، كما الفتكة
وكما يصخب الرعد
ويومض برق الحراب
ويحار مغول العصر
كيف يذوي فتحهم واحلام السراب
وكيف النجاة من العري ،
ومن اعاصير التراب

* * *

«جبشيت» تتلع عنقها الناحل :
ها أنذا . . .
فأين أنت مني يا قباب القاهرة؟
تمسح الشهادة وجهي وشعري ،
ودمها في جيدي علامة
وأشلائي ممزقة ، ولكني سماء
وزادي حين أقحم
ضمة من الصعتر البري
ومن جوع الفقراء
وصيداء مهر يحمحم ، يزهو بفارسه
أين بغداد مني ، أين غمامات الرشيد
أين نخواته؟
و «معركة » نحو يثرب ترنو ،
تسأل لهفى عن خنادقها ،
«خيبر» الغدر يزحف ثأرها ،
فأين الخنادق يا يثرب
أين سجدة العزِّ عند مشارفها؟
أين خفقة النصر في بيارقها؟

* * *

نمتم جميعاً؟ طاب نومكمو
ونحن هنا ، نجمة الصبح للآتين
من ليل القلق
نجمة تمخر الأمداء وحدها
وتشق وحدها صدر الغسق

قصيدة جعفر

(إلى كل الشهداء .. ولا يكفي)

محمد نور الدين

- ١ -

من يهمز - جعفر - عصفورتك الحجريّة
برذاذٍ من نور وذهبْ
من يشعل شاشة عينيكْ
بمَدَى من قبضات
تَبعَتْكَ يـدي
ويدي يا جعفر من فضّـة
من لحـم الأرض
يـدي
أحملها كي تورق في عين الله مدائحك الاسطوريّة
أحملها كي تلمع في الأفـق الداكن نجمتـك الخضـراء
تبعتـك يـدي
فتقدَّمْ ، يا جعفـر ، في جسـدي ..
دمـويٌّ هـذا المـزجُ
فـلا تحـزن
سوف أغنيْكَ نشيـد الحجـرِ
وسأهديك إلى جهـة الزَّهَـر
كي تقـرأكَ الفتيات كتابـاً للعطـرْ
وتحملك النسوة منديلاً فـي الأعيـاد
فتَبَسَّـمْ
تبعتـك يـدي
وتقدّم ، كالغيبـة ، فـي جسـدي

- ٢ -

الآن أوضبُ أكياس دمي
ما وَهَبَتْ لي أمي :
للولـدِ المجنـونِ الشمـسُ
يفـرُّ بهـا
للولدِ المغرورِ سنونوةٌ من معـدن
طائرةٌ من زبد وسحاب
والولدُ الحافي - قالت أمـي -
قبعةُ الشوكِ لـه
ثـم مضـتْ
كالرمـانِ
كخيط يلمع في النسيـان :
يا هذا الواقف في باب الأيـامِ
طويـلٌ كالبـالِ
جميـلٌ كيمَـام
يا هذا المتغلغلُ في الزينـات
المبتلّ بحبٍّ خديجـهْ
وجميـع القدّيسـاتْ
كيف أدانيكَ على غرّة دمـع
وأناوبك الضحكـاتْ
كيف أزيّن هذا الصدر بوردة
وأضيء بزَهْوك قوس فمـي
الآن أوضّب أكياس دمـي
وأقول وداعاً لتحيّات الرّدهـات
وداعاً لأحاديث المقهـى
وكواليس المـدن -
الذهـب -
الأسمنـت
وانْ أصلُ بقَبْضاتـي
واحدة تتوضأ بالبحـر
وأخرى تمسك بالغيمـهْ
الآن أسدّد في جثّة هذا الوطن -
المعتقـل -
الخيمـةْ
كـلَّ رصاصاتي
فتقـدَّمْ



مليون فم يصرخ : جعفـر
مليون دم يرسم للوليد النبويِّ الشمـسَ
تقـدَّمْ
يا هذا الطائر في كل مكـانْ
قـوس قـزحْ
أو . . خيـط دخـانْ

- ٣ -

يُغمض جعفرُ عينيـهْ
يستسقي دبّابات المحتـلْ
يُطلقُ مِلءَ يديـهْ
ويُغنّي للأجمـلْ
للوطن المزدانِ بسنبلةٍ
وصهيلٍ وقرنفلْ
للطفل يُهرولْ
خلف فم سُكّـرْ
خلف دم مُقْبـلْ
. . وأُغنيكَ نشيـدي
وأسمّيكَ « يسـارْ »
وأسمّيـكَ « نزيهـاً »
يضحكُ في « صيدا » كنهارْ
وأسمّيكَ « بلالاً »
يتشظّى نجمـاً
نجمـا
وأسمّيكَ « الشيخَ » ينادي : لا أُسلِّمْ
لا أسالـمْ
بيَدي هـذي سأقـاومْ
وأسمّيكَ الأطفـال
أسمّيـك الفلاحين العمـال
الحجـرَ
الشجـرَ
الصعترَ والـوّزال
أسمّيكَ بـلادي
(كل الأسماءِ لـكِ
وملايين الشهداء تخرج من نطفتنا
فأطيعي يا كلّ الأسمـاء
وهـزّي
ما بين رحاك ويميني
كـلّ جنونـي)
لا شيء سواكِ

لا شيء سوى أغنية الزيت المعلّى
في الساحات القرويّة
لا شيء سوى زهرات النارِ
على الشرفات المنسيّة
لا شيء سوى محرائـكِ
(من نورٍ وجلالْ)
لا أحدٌ إلا الأطفـالْ
يأتـون إليـكِ
خلف مساء من ريش
مثل عصافير نحاسيّة
لا أحدٌ إلا أمّي
تمسح بيَديها هذا العُمْر المرّ
وتُلوّح للأخضرِ : مُرّ
فافتح يا جعفـرْ
هذا الصدرَ بحُبِّكْ
أخْرجْ قَلْبَكْ
شمسـاً ـ شـارةْ
لِدَم يُدْمِـنُ نـارَهْ
وتقدّم يا كلَّ الأسماء جنوبا
الآن حصانكَ لا يعرف إلاّهُ دروبـا
يأتـي من طيـن
يذهب فـي مـاءْ
يمسك في قبضته مجدَ الفقـراءْ
فتقدّمْ ، يـا جعفـر
تَبعَتْكَ يـدي
فتقـدَّمْ
كي أصنع منكَ غـدي

بيروت ـ أيلول ١٩٨٤



الهامش :

الشيخ : الشهيد راغب حرب .
يسار : الشهيدة يسار مروة .
نزيه : الشهيد نزيه قبرصلي .
بلال : الشهيد بلال فحص.

لصقرٍ مخضّبٍ بالخضرة والدّم

عبد الكريم الناعم

مِن ذِرْوَةٍ في الأخضرِ الجبليّ تهبطُ مُتْقَنا
قلبٌ على الشوكِ النبيلِ
هيَ القلوبُ ثمارُهُ
ولكلِّ شوكٍ وَرْدُهُ
فاقطِفْ عناقيدَ النّشورِ وأنتَ تدخلُ في ذرى
البرقِ المعلّقِ مَوْهِنا .

* * *

مِن آخِرِ الريفِ المسافِرِ في أغانيهِ القَصيَّةِ
من بيوتِ الوَكْفِ والخشَبِ العتيقِ
من الضّنى
من «ميجنا»
مجروحةٍ
مَن قالَ إنَّ البُحَّةَ الخضراءَ لا تبكي على جمرِ « العتابا » ؟
كل حنجرةٍ طريقٌ باتّجاهِ الصعب مِن هذي الذُرى

من ذِروَةٍ منْسيَّةٍ فوقَ ارتفاقِ السنديانِ
هيَ القُرى
تستقبِلُ الضّيفانَ
والغيمَ المؤلّقَ ،
والدخانَ على المساءِ
آلذُّروةُ الأولى : هُنا، في القلبِ،
في القُطبِ المعلّقِ بينَ داليةِ انكسارٍ
وانشطارِ الحُلمِ
يا صقراً تُلاحِقُهُ القوادمُ والخوافي : . ،
اصعدْ
ذُراكَ صَعُودَةٌ
ولِقامةِ الأشجارِ نخلُ بُسوقِها ،
ولِقامَةِ الألِفِ المميَّزِ ، . .
ـ أولِ الإبداعِ والافصاحِ ـ ، :

كشْفُ وقوفِهِ الألِفِيِّ ،
فاصعدْ
أنتَ مخلوقٌ لِتَصْعَدْ
أيّها الألَقُ المجَسَّدْ . !

* * *

من ذَروةٍ في الأخضرِ الجبليّ ظلّوا يهبِطونَ إلى
الموانىءِ والمُدُنْ
في كلِّ ضاحيةٍ وطنْ
كأسُ (المخيَّمِ) ، . . .
كأس (بَرْزَةَ) ، . . .
مَنْ رأى الطيرَ المصادَرَ بينَ قادِمَةٍ وخافيَةٍ يُطوِّفُ ؟
للشوارعِ سوقُها ،
لِنسوقِ أهلوهُ الكبارُ النائمونَ على الجواهِرِ والجواهِرِ ،
أمةٌ تمتدّ في عينيهِ من أقصى المحيطِ إلى الخليجِ .
وأمةٌ تمتدّ في الأسواقِ من أقصى المرابحِ للمرابحِ ،
أمّتان هنا ،
في آخِرِ الأحياءِ واحدةٌ على فقرِ الحِزَامْ
ورفاهُ اخرى بينَ ما جُعْنا به ،
وبقيّةِ المالِ الحرامْ

* * *

غرفةٌ واحدةٌ ،
/ للطيرِ عشُّهُ البريُّ والسماءُ /
بَزَّةٌ واحدةٌ ،
/ للصقرِ ريشُهُ الجليلُ وهو يُتْقِنُ الدخولَ
في المدى ، والكبرياءُ / .

* * *

في النفسِ حاجاتٌ صغيرةٌ لزوجةٍ صغيرةٍ ،
/ مَنْ قالَ إنَّ السادةَ المهرِّبينَ ، والمضاربينَ ، والسماسَرَهْ
مؤلَّهونَ بالذهبْ
وحاملي أرواحِهم على جِيادِ صهوةِ النّفاذِ ، والمكاسَرَه
بضاعةٌ
تموتُ في الوغى على ذؤابَةِ اللهَبْ
مَن قالَها ؟!! /

* * *

في النفسِ حاجاتٌ صغيرةٌ لِوالدٍ يقرؤُهُ الخرنوبُ ،

والأقمارُ ، والشذى ، والسنديانُ

في النفسِ حاجاتٌ حميمةٌ ،
لأمِّهِ ،
لطفلةٍ معصمُها : سوارُ يُتْمِها ،
هواؤ ها : الأشجانُ

في النفس حاجاتٌ وضيئةٌ ،
و . . . يوغلونَ في السماء ،
فاستقمْ كما صَعَدْتَ.
آخرُ الدروعِ والحصونِ أنتَ في زمانِ أمةٍ
حكامُها يُتابعونَ أخبارَ المضارباتِ ،
وانتقاءَ أفضلِ الذيولِ ، والديوكِ ،
لا أخبارَ ماذا يهتكُ العدوُّ ،
فاستقمْ يا أنبَلَ السهامْ
إستقمْ
لكلِّ أمةٍ براءةٌ ،
وأنتَ سيّدُ الوسامْ
يا طائراً آفاقُهُ : النيرانُ ، والندى ،
وليسَ في جهاتِهِ خلفٌ ،
فكلُّ خلفِهِ أمامْ

* * *

من ذُروةٍ في القلبِ تخرجونَ ،
مِن سهولِها ومن أعالي هذهِ الجبالْ
من زهرةِ الأجراسِ في الصباحِ
من صباحاتِ القليل ، النَّزْرِ ،
مِن تصدّعِ الجهاتِ والدخولِ في مجامرِ الغِلالْ

مِن قُدرةِ الشجرِ الحنونِ على التجدّد في الخرائبْ
مِن بَسْمَلاتِ الحبّ تطفَحُ بالحليبِ على اللّهَافِيَ وردةً
بينَ الجوانحِ والترائبْ

* * *

مِن لَمْعَةٍ في الليلِ بينَ ظُلمتينِ ،
مِن شذى ،
من سنبُلَهْ
مِن أمةٍ مقاتِلَهْ
تجوع . / تعرى / تدهمُ الخيباتُ خيلَها ، فرسانَها ،
وهيَ التي بهم تظلّ باسِلَهْ

* * *

يا أيها الشجرُ ، / الغُضَارُ ، / الصخرُ ، / أرّخ بالدمِ الريفيِّ ،
أرّخْ بالردى الطبقيِّ ،
بالحرفِ المُضرَّجِ ،
أننا . . .
بالسنديانِ الصلبِ ،
بالنخلِ المجرَّحِ ،
بالصُّوى ،
بالكستنا
أرّخْ بنا ،
وبأننا
آنَ اكتشفْنا ذلكَ الظمأَ القديمَ يكادُ يفتكُ
كانَ دِجلةُ والفُراتُ دماءَنا

* * *

منذ احتضانِ القلبِ أعشاشَ الذرى
هذي القرى
تستقبلُ الضيفانَ ،
فافتَحْ قلبَكَ العربيَّ
أنتَ اليوَمَ سيدُها المضيفُ
هذي القوى
تستقبلُ الغيمَ المؤلَّقَ ،
فاتّشِحْ بالنورِ ،
بالألِفِ المَبجَّلِ .
أنتَ مِشعَلُهُ الوريفُ .

* * *

من ذروةٍ في الأخضرِ الجبليِّ
غادرتَ الطفولةَ مُتْقَنا
ولِذُروَةٍ في الأخضرِ الجبليِّ ترجعُ مُعْلَنا
هذا الدمُ الطبقيُّ يعرفُ دربَهُ بين اشتعال الروحِ في
الشجرِ الحنونِ ومُهرةٍ تعدو إليكَ على بساطٍ
من سنا
فاخرجْ بِنا
إصعد بنا . . . .

حمص (سوريا)

(١) اسماء أحياء شعبية في دمشق

البندقية وحدها

عصام ترشحاني

هل أفتح الآن الحساب أمامكم
أم أنّ معجزة النزيفِ
تقول لا . . ؟
إني أُسائل جمرةً
في مقلتيّ طفلٍ
توقّد بالبكاء
إني أُسائل طلقةً ،
نسيت حقائبها
على جبل الرثاء
إني أُسائلكم ،
ـ فيمعن في الهجاء المستبدّ،
ويمتطي ديكاً
لأوهام السلام ـ . . . .
هل نبدأ الفرز المؤجل ،
أم نصفّق للوباء ؟
هذي منازلنا
وراء حدادنا
قمرٌ يطوف على التيامى
والملاجىء والسجون
هذي ضحايانا
تؤذّن في رؤوس الطير والأشجار
تبتكر الحرائق في دم الأنهار ،
والطلقات والراياتِ ،
في وطن من الأوراق . . .
تعلن ملء ، دهشتها القصيّة . .
إنّ أعمدة الخيامِ
تمرّ من شظف السنانِ
ومن عيون المجدلية . . .

* * *

هل فيكَ يختتم النشيدُ دمي
أم بين كفيك المضرجتين
يبدأ مأتمي ؟
إني أبادركم . .
وباسم الشعلة العظمى
وأول قبلة صعدت ،
اليها النار
باسم العائدين من الدماء
الى الذهول الطلقِ
باسم الشاي والزيتون والخندق . . .
اني أبادركم . .
وأُشهر حاجتي
هل ترفعون دماء موتاكم
على رمحٍ . . وتحتكمونَ ؟
هل هذا النزيف الواحد المهزوم
يزرع زهرةً
أو دولة للاجئين ؟
تقول أجراس الجراح ،
ونار غربتنا : ـ
بأنّ الشعب أصدق حاكم
والبندقية وحدها . . .
البندقية في يد الزيتون
تذبح من يخون . . .

طه حسين

رجل وفكر وعصر

الدكتور أحمد علبي

هذه الجبهة العالية ظلت ملساء حتى الرحيل[1] ، وهي - كما يذكر « بيرك » - أشبه بمعبد إغريقي[2] ، وهذا الصوت بقي محتفظاً بفرادته في الأذن العربية «صوته الهادىء الواضح العميق الذي يذكر بنغم أوتار متوسطة بين الكمنجة والفيولونسيل»[3] . «فما أحلى الاستماع اليه ، وما أمتع ان تتذوق كل الحواس صوته المنغّم وعباراته المرتّلة وفكرته الأنيقة وضحكته الحلوة ذات الرنين»[4] . ان جبهة طه حسين أطلت على المثقفين العرب بل على الجمهور الواسع مرتفعة ملهمة هادية طوال ثلاثة عقود ، «بل لست أغالي اذا قلت إن من عاشوا بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٥٠ يستطيعون ان يقولوا إنهم عاشوا في عصر طه حسين ، كما يقول الناس إنهم عاشوا في عصر شكسبير او في أيام فولتير»[5] . وان صوته الدافىء لبث جاذباً آسراً بتعرّجاته وطبقاته ، وهو الصوت الحامل لأسلوب مبتكر يخترق المألوف الذي كان مزخرفاً مثقلاً باللفظ ويطرح على العربية موسيقى جديدة . «ثم تكون الايماءة الأولى : حركة من الرأس كأنما يستطيل برقبته النحيلة ليَرى او ليُرى . ثم تكون الايماءة الثانية : ضربة باطن كف بظاهر كف أخرى . ثم ينحدر السيل ، لا يحمل الا كل مصطفى مختار »[6] . « كان الاسلوب بالنسبة اليه ، كما بالنسبة الى فلوبير الذي كان طه معجباً به ، نمط حياة وتفكير ، وأضيف : طريقة عيش »[7] . وكما يقول اندريه جيد في مقدّمته لكتاب « الايام » المترجم الى الفرنسية : « لا أدهش كثيراً ان أسمع ما يقال بأن التحرير الذي أحدثه طه حسين قد تناول أولاً وبشكل رئيسي اللغة نفسها ، ذلك انه لا ثورة فكرية وأخلاقية لا تملي تجديداً شكلياً وتقود اليه والى إعادة صياغة التعبير »[8] .

ثورة التعبير عند طه حسين كانت مقترنة بثورة الفكر ومرصدة لتحرير العقل من الأغلال والأدب من العبودية . ذلك « ان الفن حرية لا رق ، فاذا أردت من الشباب ان يذوقوا الفن ويسيغوه ويحاولوه ويبتكروه فاجعلهم أحراراً ، لأن الفن أثر من آثار الأحرار لا من آثار العبيد »[9] . والحرية معركة ومهمة نضالية ، ولقد كان طه حسين رجل مجابهة وتحد . فمنذ ارتحل عن الصعيد ليفد الى الأزهر ، ثم بارحه سئماً ليلج الجامعة المصرية ، الوليدة للتوّ ، دارساً ، وليرجع اليها ، إثر عودته من فرنسا ، محاضراً فعميداً فرئيساً . . . منذ بداياته وعبر مختلف المناصب العلمية والسياسية الحسّاسة التي تولاها ، والصحف التي نثر في صفحاتها أفكاره في الأدب والاجتماع والدين والسياسة ، وخلال عشرات الكتب التي أخرجها للناس ، نعثر عند طه على كلف بايقاظ العقول وتوق الى رجها . وله في هذا الكلف عذر اجتماعي وآخر شخصي . فطه عاصر في مصر وحواليها من البلدان شرقاً عربياً ما زال يقتات بالأوهام ويحيا على النذور والعصبيات . ومجتمع هذا شأنه لا يجدي معه التأني المفرط ولا يفلح التلمس لقضاياه الفكرية برفق وحذر وتحوّط ، اذ إن العملية القيصرية ربما كانت هي سبيله الأوحد ليخرج من حال الى حال ، ولينفض عن كاهله غباراً تاريخياً متراكماً من الخرافات والعقد ينوء بحمله ويحجب عنه الرؤية المستقبلية . وطه الذي يقارع الجمود والمحافظة وسبات العصور يتسلح بالعلم ليصيب من الجهالة والزيف مقتلاً . ومهمته جليلة وقد ندب لها نفسه ، لأنه في دخيلته ، ولعوامل شتى كوّنت شخصيته ، يهوى المغامرة ويتطلع الى حلبات الصراع . وقد حفلت حياته بالعراك النقدي يخوضه غير هيّاب بل يلذّ له ويشتاق .

مصر التي أبصر طه فيها النور خطفاً ثم حرمه دهراً ، هي تاريخياً للحضارة ملاذ وللثقافة موئل[10] . ولكن الحرية مضامة ◁

---

(١) سوزان طه حسين : معك، ص ٧٠.

(٢) Taha Hussein: Au delà du Nil, Introduction par Jacques Berque, p.19.

(٣) لويس عوض : الحرية ونقد الحرية ، ص ٧.

(٤) موسى صبري : نجوم على الأرض ، ص ٣١.

(٥) صلاح عبد الصبور : ماذا يبقى منهم للتاريخ ؟، ص ٣١.

(٦) شكري فيصل : « طه حسين : ذكريات ومواقف »، مجلة « المعرفة » ع ١٥٣ (تشرين الثاني ١٩٧٤)، ص ٢٧.

(٧) Raymond Francis: «Itinéraire de Taha Hussein», in: La Nouvelle Revue du Caire, Vol.1(1975), p. 46.

(٨) Taha Hussein: Le Livre des Jours, Préface d'André Gide, p. 13.

(٩) طه حسين: مرآة الضمير الحديث، ص ١١٧ و ١١٨.

(١٠) في سنة ولادة طه حسين، أي ١٨٨٩، «كان هناك خمسون جريدة عربية يومية في القاهرة وحدها ، وفي مصر حوالى ٢٠٠ جريدة ومجلة » (جاكوب لاندو : الحياة النيابية والأحزاب في مصر ، من ١٨٦٦ الى ١٩٥٢، ص ١١١).

والعقل مكبّل لعهد طه ، ولهذا فهو يقول غداة ثورة يوليو ١٩٥٢ : « فمصر لا تحتاج الى شيء بمقدار ما تحتاج الى ان تحرر عقول أبنائها ، وهي اذا حررت عقول أبنائها بلغت كل ما تريد في فروع الحياة جميعاً . . . والعقل الحر هو الذي لا يقبل ان يفرض السلطان السياسي عليه رأياً من الآراء او مذهباً من المذاهب او سيرة بعينها في التفكير والتعبير والعمل والنشاط . والعقل الحر هو الذي لا يقبل ديكتاتورية مهما يكن لونها ومهما يكن غرضها ومهما يكن أسلوبها في الحكم . . . لن نرضى من الثورة الا بأن يتسع سلطان العقل حتى يغذو بالمعرفة نفوس المواطنين جميعاً ، وبأن تتسع آفاق العقل حتى يتلقى المعرفة من أقطار الأرض جميعاً ، وبأن يعظم سلطان العقل حتى لا يخشى رقيباً حين يعلن ما يرى خطأ كان ام صواباً »(١) .

بين عام مولده ١٨٨٩ في ١٤نوفمبر وعام رحيله ١٩٧٣ في ٢٨ اكتوبر تدفقت مياه كثيرة تحت الجسر وقامت أحداث وانطوت ثورات . فطه ابن بلد يعج بالثقافة والحدث والمخاض . ولم يكن صاحب «الايام» متفرجاً على التاريخ تتوالى صفحاته في وطنه . فهو عندما كانت مصر العتيقة تتجدد كان مشاركاً لها ومكافحاً عنها ، ويحفظ له التاريخ بين طيّاته مواقف مشهودة انتصاراً للحرية والتقدم . معجزة طه « هي انه اتخذ مكاناً أمامياً ثورياً مستقبلياً في الأدب . مع ان الانسان كان يتوقع ، بعد اعتبار ماضيه ، ان يتخذ مكاناً تقليدياً حيث يراعي « قواعد النحو والصرف » في الأدب والاجتماع والسياسة »(٢) .

(٢)

هذا الظامىء ابداً الى المعرفة في شغف وهيام ظل حتى ساعاته الأخيرة يطلب الكتاب ويصغي ولا يملّ ، برغم تكاثر العلل على جسده . انه « الظمأ الذي لا يطفئه اكتساب العلم وانما يزيده قوة وشدة والتهاباً . فأنا لا أحصل نصيباً من المعرفة الا أغراني بأن أحصّل شيئاً آخر أبعد منه مدى وأشد عمقاً . وليس في هذا نفسه شيء من الغرابة . فاذا كانت حاجة من عاش لا تنقضي ، فحاجة من ذاق المعرفة أشد الحاجات وأعظمها اغراء بالتزيد منها والامعان فيها »(٣) . انه درس للأجيال العربية كيف تكون الثقافة خبزاً يومياً وغذاء حقيقياً وعطشاً لا يروى ولهفة مشبوبة .

« لقد أعطانا طه حسين من أفكاره وكتبه الكثير . ومع ذلك فاننا نظلم طه حسين كثيراً لو قسناه فقط بكتبه . انني أحس دائماً ان حجم طه حسين الحقيقي أكبر من كتبه ، اكبر كثيراً . . . ان حياة طه حسين سوف تكون هي نفسها أحسن وأعظم كتاب يصدر عن طه حسين ! »(٤) . على اننا في هذا العمل حرصنا على تناول النوعين : فقد حظيتْ كُتب طه حسين الصادرة ضمن المرحلة التاريخية التي وقفنا عندها ، اي الى حين انتهاء زمن التحصيل في حياة طه ، بدراسة نقدية شافية . وهكذا تناولنا بالتحليل الواسع « تجديد ذكرى أبي العلاء » و « فلسفة ابن خلدون الاجتماعية » . اما « الكتاب » الاخر العظيم الصادر عن طه حسين ، عنينا حياته الحافلة ، فقد وفيناها حقها من التمحيص والتدقيق والوقوف عند التفصيل ، وذلك لاعتقادنا اننا ونحن نستعرض حياة طه انما نرسم لوحة لعصره من خلال المؤسسات الثقافية التي انتمى اليها والأساتذة العلماء الذين أخذ عنهم المعرفة وانفعل بآرائهم وتكوّن .

ومن كانت حياته شأن ما كانت عليه حياة طه فالتأريخ لها شائق بمقدار ما هو ضروري ، لأن تناولها يتخطى حياة الفرد المتميز المتفوق النابه الذي هو طه حسين الى إطار أوسع بكثير هو المجتمع المصري والعربي في احتدامه وصراعه وأحلامه بالأجمل . وربّ أدباء توارت أحداث حياتهم دون ان تتوارى أعمالهم ، لكن طه شغل الناس ، في أدبنا الحديث ، وشغلوه ، وعانى من أصنام عصره وعبدتها ما عانى . فأعماله مشتبكة مع أوضاعه الذاتية وظروفه الاجتماعية ، وهو قبل وبعد عاش الثقافة موصولة بارتباطاتها الصميمة ، ولم يكن يوماً بمنأى عن تيار التنظيمات السياسية التي عرفتها مصر . لهذا فان التأريخ لهذه الحياة الحافلة الجياشة جميل وصعب . وتتأتى الصعوبة من انه مهما حاولنا ان نلملم الذرّات المبعثرة لهذه الحياة الغنية فلن نصل ، في نهاية المطاف ، الا الى تنسيق ذرّات الحقيقة . فحياة الأديب الكبير « المشاغب » المكافح هي أغنى بكثير من ان نضع أيدينا عليها ، الا اذا كان في الامكان ان نجمع الشمس في عدسة او البحر في صدفة او الحياة نفسها بين دفتي كتاب ! من هنا كان همنا منصباً عند تحبير حياته ، على ان نجد معادلة فيها شيء من الجدة في العرض والأسلوب تخرج عن نطاق السرد الرتيب . وقد عولنا في هذا السبيل على مراجع متعددة الأنواع : فهناك ما قلب طه حسين نفسه من أوراق حياته وعبر عنه بقلمه في سيرة ذاتية ممتعة عبر الأجزاء الثلاثة من « الايام » . وهناك ما كتبه بعض معاصريه ممن عرفوه عن كثب ، او ممن ترددوا عليه واتصلوا به . وهناك المقابلات الصحفية التي عقدت مع طه حسين ، خلال مراحل حياته ، وهي مبعثرة في طوايا المجلات . وهناك الكتاب الجميل الذي خطّته زوجه سوزان « معك » . . . هل نحن نكتب سيرة ؟ بلى لكنها سيرة رائد ترك بصماته على عقول لا تحصى وأثار في حياتنا الثقافية غباراً كثيفاً . وليس دافعنا الى الاحتفال بسيرته انه كان غير مبصر ، فكم تساءلنا في اثناء هذا العمل : هل حقاً ان طه حسين كان ضريراً ؟! ولم نشأ ان ننفرد بموضوع واحد متصل بحياة طه وفكره ، انما طموحنا يذهب الى الاحاطة جملة وتفصيلاً . ولئن قعدت بنا الظروف العملية عن اتمام الرحلة عند نهاياتها والتوقف مرحلة مرحلة عند المحطات المختلفة وما

---

(١) طه حسين : « تحرير العقل »، مجلة « الكتاب » (جزء خاص بالثورة والتحرر)، س ٨، ج ١ (يناير ١٩٥٣) ، ص ٤٣ و٤٤ .

(٢) سلامه موسى : تربية سلامة موسى ، ص ٢٢٣ .

(٣) طه حسين : « حب للمعرفة وصبر على المكروه »، مقال وارد في كتاب: هذا مذهبي ، بأقلام نخبة من الشرق والغرب ، ص ٣٩ و ٤٠ .

(٤) محمود عوض : شخصيات ، ص ٣٢ .

تـطرح من موضـوعات واشكـالات ، ففي البال ان نمضي عقب نشـر هذا العمـل في متابعـة الشوط وعـدم التوقف مـع طه عنـد منتصف الطريق .

هـذا « الضريـر » الـذي جعـل النـاس يبصـرون امتـدت بـه البصيـرة بعيداً وراء البحـر ، وهكذا عبـره ذات يـوم وانتقـل من ضفة الى أخرى . فهو ابن شيخ شبه فقير وتربى في ظلال القرآن ، ثم كان له ان يغدو أزهرياً ، شأن أخيـه الأكبر ، يقـرأ التفاسـير عـلى الطريقـة المعهودة . لكن الشيـخ طه ركب البحـر بعدهـا ، ورمى بـالعِمامـة في اليمّ الى غير رجعـة اليها . ومـع عبوره هـذا الأبيض المـالح عبـر ايضاً من صحن الأزهـر الى ضِفاف الثقـافـة الفرنسية والى مِهاد اللاتينية واليونانية . لقد انتقل من ضفة عربية اسلامية سلفيـة الى ضفة غـربية ليبـرالية معـاصرة . ولئن لم تكن النقلة حـدثاً بـدعاً في تـاريخنا الفكـري ، اذ سبق لشيخ إمـام هو رفـاعة رافـع الـطهـطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) ان استـظل بهـذه الثقافة الغربية ، أيام محمد علي وأسرتـه الحاكمـة ، وكان لنـا من سفر رفاعة وإيابه من باريس ريادة ثقافية وفرادة لهـا وقعها المرنان في المحيط الفكـري المصـري عـلى نحـو خـاص . لئن كـان طـه مسبوقاً فلقد تميز بإشعاع محليّ وعربيّ ، وبدينـاميّة فكرية عُرف بهـا واشتهر . فهو تجربة أخرى اتصل فيهـا العلم بالعمـل ، لأن طه حسـين رجل ثقـافة مقـاتل ، لهـذا فان علمـه الذي هـو الشجرة اقترن بعمله الذي هـو الثمرة . لقـد خرج طـه من عباءة الأزهـر وانخرط بالحياة الأوروبية ومفـاهيمها العصـرية ، وغـدا « غربي » التفكير والمتّجه . ولقد وقفنا في الفصـل الأخير من هـذه الرسـالة مطوّلاً عند « تغريبة » طه حسين ، وذلك لتحديد الركائز التي بنى عليها مؤلف « مستقبل الثقـافة في مصـر » عمارتـه الفكريـة التي بقي مباهياً بها وفيّاً لها حتى الغياب . لم تكن المعـرفة التي حصلها طه ترفاً يباهي بـه و « يمزمـز » ، وهو القـائل : « لم أتعلم لأنتفـع وحدي بما تعلمت ، ولأن من الحق على كل مصـريّ ان يبذل مـا يملك من قـوة لإصـلاح مـا أصـاب مصـر من فسـاد »[1] . « ولم يفعل مثلما فعله الكثيرون حين عادوا من أوروبا ، فانكمشوا على ذواتهم منعزلين في أبراج وصوامع ، وانما حرص على تجـريب هذه الثقافة في الممارسة وعبر المواقف ، ليفيـد في أوسع مجـال وليدفـع عجلة التغيـير والتقدم الى أمـام . . . ومن ثم فان طـه حسين بما توافر لديه من إمكانات ذاتية ، وبمعايشته لقضايا أساسيـة ، يعتبر أحسن نموذج لـدراسـة إشكـاليـة الأدب والثقـافـة العـربيـين ، لاستجلاء الإنجازات والمعوّقات ، ولاستخـراج الحصيلة وتعميق وتعميق النقد استشرافاً للتجاوز »[2].

(٣)

في شرق عربي مـا فتىء يعاود طـرح الأسئلة التي جاش بهـا عصر طه حسين لا غرابة ان يستمـر ابن النيل معـاصراً ومتجـدداً ثابت الحضور مضيئاً . ان الكاتب ، بعد ان يدور الزمن دورته ، يُقيِّم بِبُعدين : بُعْد المعـاصرة والبعـد الزمني . ولا ننسى ان طـه حسين رائد ، ومن نصيب الرائد انه يضرب معوله في أرض شبه بكـر ، وبالتالي فهو ممهد وزارع ، وقد يكون القـطاف أحيانـا من نصيب غيره الذين يأتون بعـده . فالـريادة تـظل باقيـة في منظور تـاريخية الفنـون ، لكن الابـداع العـالي شيء آخـر لأنـه يغـالب الـزمن ويـزامله . وفي ميدان تقييم طـه حسـين ، عـلى مستوى البعـد الزمني ، فان « الايام » و « على هامش السيرة » مثلا من الأعمال الباقية في تراثه . هذا التراث الذي يتكون من قرابة خمسين كتاباً موضوعاً ، وعشرة كتب مترجمة ، الى جـانب الكتب التراثيـة التي شـارك في تحقيقهـا او مـراجعتهـا ، والكتب المدرسيـة في الأدب العـربي التي اشتـرك في وضعهـا . ان أسلوب طـه ايضـاً ، وهـو « السهل الممتنع » الجديد ، قـد بوّأه دون ريب مكـانة متميـزة في تاريخ الأدب العربي الحديث . لقـد طلع على النـاس بأسلوب لا سابق عهد لهم به عندما أصدر « حـديث الأربعاء » (١٩٢٥) . لكن طـه باق ايضـاً وايضاً لـدوره التاريخي التحـريري في الأدب والتـربية والمجتمـع . حيـاة طـه ، كـما ذكـرنـا آنفـاً ، « كتـاب » جليـل . فهـو أديب عمـل في الصحـافـة ، وخـاض غمـرات السياسة ، وبقي دائماً صاحب موقف يقفه ورأي يعلنه . لقد كان صوتاً متميزاً ضد التخلف وتـوابعه . ان بقـاء طه حسـين وتجدده وامتداده والإكبار الذي يحظى بـه في الذاكـرة العربيـة هي بسبب انه أديب ذو بعد تاريخي وشمولية موسوعية بالنظر الى الاهتمامات التي أكب عليها كاتباً دارساً ناقداً محاضراً متمـرساً بنـاصية القـرار ومركز السلطة . طه من حيث الاهتمامات الواسعـة درس قل ان يتكرر ، ومن حيث التمرس بالمسؤولية الأدبية والفكرية انما كـان مثالاً يحتذى ، ولعل غربيته ذات أثر في حرصه عـلى ان يكون لـه على الدوام موقف يرضي بـه ضميره . « كـان يعرف نفسـه حين يشقى في سبيـل ما يـرى انه الحق ، وينكـرها أشـد الانكـار بـل يبغضها أشد البغض اذا نعم بالخفض واللين لأنه صانع او داجى او جهـر بغـير مـا يسـر او آثـر رضى السلطان عـلى رضـى الضمير »[3] .

من البداهة القـول ان طه حسـين كان عـظيماً ، وهـو يشكل فصلاً ينبض بالحياة والطرافة والابداع في تاريخنا الأدبي والقومي . لكن الملاحظ ان الذين كتبـوا عنه معجبـين في الأعم او رافضين مسفهين في الأقل ، كانوا يهيلون عليه الثناء او الـذم ويغرقـونه في لجة من آيات المديح او الهجاء مفرطين غالـين . وما هكـذا تكون الدراسة العلمية ، اذ تغدو عندها منبراً يقذف نعوت القداسـة او الهرطقة . وطه كان أمثولة نيـرة في العقلانيـة ، وهو خير من دعا الى تنـاول الأدب او التاريـخ بعيـداً عن هـالـة تقـديس المـاضي وعبادته . فكيف ننظر الى طه بمنهج كان يأباه واجتهد في هدمـه ؟ « فـالشاعـر او الكاتب لا يستمـد أدبه من شخصـه وحده ، ولـو

(١) طه حسين : نظام الاثينيين، مقدمة ، ص ٨.

(٢) محمد برادة : « طه حسين بين النظرية والممارسة »، مقال وارد في الكتاب التذكاري : ذكرى طه حسين ، ص ٢٩٧ .

(٣) مذكرات طه حسين ، ص ٢٦١ .

استطعت لقلت إنه لا يستمد شخصيته من شخصه وحده ، وانما يستمد أكثر فنه وأكثر شخصيته من أشياء اخرى ليس لـه حيلة فيهـا ، وليس لطبيعتـه ومزاجه وفرديته فيهـا كـل مـا نـظن من التـأثير . وأكـاد أقـول مـع القـائلين إن الفـرد نفسـه ظـاهـرة اجتماعية ، فهو لم يأت من لا شيء ، وانما جاء من أسرته أولاً ، ولم يكـد يرى النـور حتى تلقتـه الحياة الاجتمـاعيـة فصـورتـه في صورتها وصاغته عـلى مثالهـا وأخضعته لمؤثـراتها التي لا تحصى . فعنصر الفردية فيه ضئيل لا يكاد يحس ، الا ان يمتاز هذا الفرد ، وامتيازه نفسه يرد في كثير من الاحيـان الى الحياة الاجتمـاعية التي أنشأته »[1] .

« الفرد إذن ظاهرة اجتماعية ، وإذن فليس من البحث القيم العلمي في شيء ان تجعـل الفرد كـل شيء وتمحو الجمـاعـة التي أنشـأته وكـوّنته محـواً ، انما السبيـل ان تقدر الجمـاعـة وان تقـدر الفرد ، وان تجتهد ما استطعت في تحديد الصلة بينهما ، وفي تعيين ما تكليهما من أثر في الآداب والآراء الفلسفية والنظم الاجتماعيـة والسياسية المختلفـة »[2] . وبناء عـلى هذا الفهم الثـاقب الصادر عن طه لم يكن عملنا أنشودة إطراء وتفخيم له كما هـو حال جـل المبهـورين بكاتب « الفتنـة الكبرى » ، كـما لم يكن نحراً وتشـويهاً للحقيقة الجدلية لتراثـه ككل ، وانمـا سعينا ببسـاطة الى ان نقـدّم دراسة موضوعية . ولهذا التفتنا مليّـاً الى المؤسسات الثقـافية التي تخرّج فيها طه ، لأنها صورة عن المجتمع الذي ابتـدعها ، وكـان لها ان تترك آثارها سلباً وايجاباً في فكره وتطلعاته . « بل ونستطيع ان نـدّعي ان طه حسين هو أصـدق صورة لهـذا العصر مـا بـين الحربين ، لأنـه أخذ من كـل نقائص هـذا العصر بـطرف ، وهو عصر ارتطمت فيه تيارات فكرية ووجدانية عارمة ، وكـانت مصر تبحث فيـه عن كيانها وكـانت تلوح أمامهـا مسالـك عدة وطرق متفرقة . . . وقد كابد طه حسين كل ذلـك بنفسه ، وجـرّب هذه المسالك المتعددة ، ومن هنا كان عناؤه « تجريبياً » ، لم يتوفر لكثير من معـاصـريـه عـلى هـذه الصـورة التي تجمـع بـين الأزهـر والسوربون ، والجبّة والطربـوش »[3] . « ومن هنا فـان عـطاءه الذي امتدّ على أكثر من نصف قـرن قد غـدا قابـلا للمناقشـة ، مطروحاً دونما أسوار ، وصار بإمكـاننا ضمن الحـدود التي رسمها هو في موضوعية ترتبط بأرض الـواقع ، ان نـدرسه محـايدين غـير متـأثـرين بـالصخب الـذي كـان ، وبـالمعـارك التي دارت ، او بـالإجـلال السطحي الـذي يـرفض النقـد ولا يـدرك ان النقـد الموضوعي هو جزء من الاحتـرام الحقيقي الذي يحمله الـدارسون للفكر الانساني أولاً ولذواتهم ثانياً »[4] .

(٤)

ان البـاحث في طـه حسين لن يجـد عنتـاً في العثـور عـلى المراجع . فمؤلفات طه مبذولة شائعة ، وقد صدرت طبعة لآثاره الكاملة . على أننا آثرنـا الرجـوع الى الطبعـات الأولى المتفرقـة ، فهي أدق وأصح متناً وإخراجاً . وطـه حسين كـاتب مجدد ، ومن جملة تجديداتـه المبتكرة انـه اول من كتب في أدبنا العـربي الحديث سيـرته الـذاتية ، وذلـك بشكل أدبي قصصي متفـرد ، فضلاً عن الجـراءة في عرض مكنـونات حياته . وجـاءت « مـذكـرات طـه حسين » التي تنتهي عند عودة طه من فـرنسا الى الـوطن ، بمنزلـة التتمة ، وهي تطبع الآن على أنها الجـزء الثالث من « الايـام » . وحبذا لو أنها ظلت في حلتهـا الأولى ، لأنها مذكـرات أقرب ربمـا الى صيغة ما ندعوه بالفرنسية « الجورنـال » ، وهي تختلف أسلوباً ومحتوى عن الكتابين السابقـين . وكان من أمنيـات طه في أواخـر حياته متابعة كتابة سيرته ، لكنها أمنية جاءت متأخـرة بعد فـوات الأوان اذ كـان عميد الأدب العـربي قـد تقـدم في العمـر واعتلت صحته . فهذه السيرة الذاتية الرحبـة تسعف من ينهد الى دراسـة صاحبها ، وخصـوصـاً ان طـه في زمنه هـو مالىء العصـر وشاغـل الناس دون ريب . ولهذا كـان همنا ، من النـاحية المنهجية ، ان نحاول تقديم عمل ، قد يكون نمطاً جديداً في حقـل الدراسـات الأدبيـة عندنـا ، قائم عـلى البحث المدقق في التفـاصيل الحميمـة لحيـاة الكاتب المعني بـالدراسـة ، او بتعبير آخـر نستعيـره بشكـل تقريبي من الفرنسيين ايضاً فلقـد عمدنـا الى تقديم « طـه حسين متنعلاً البنطفلة » (Taha Husseir en Pantoufles) وبما ان طـه كان أديباً بالمعنى الأروبي للكلمة ، اي كان منخرطاً في أحداث مجتمعه ملتزماً بقضاياه شـاهراً سيف الـرأي والموقف ، لـذا نجد تشـابكاً بـين حيـاتـه ونسيـج العصـر الـذي عـايش شجـونـه وشـارك في معـاركه ، من هنـا تتأتى أهميـة الخلفيّة المجتمعيـة والتاريخيـة التي حرصنا على ان نرسمها لعصر طه حسين . وكلما حـالفنا التـوفيق عبر هذه الأطروحة ان نمزج بين حياة طه ومعالم عصره ومقتضيات الدراسة التحليلية لأدبه الابـداعي والنقدي ، كـانت المحصلة التي خرجنا بها أفضل وأشد تماسكاً وإشراقاً . وفي بحثنا اللؤ وب عن التفاصيل في حيـاة طه انتفعنـا ، فضلاً عن سيـرته الـذاتية ، بـالكتاب الجميـل « معـك » الـذي وضعتـه بـالفـرنسيـة زوجتـه سوزان . كما أفدنا من محمـد الدسـوقي الذي اشتغـل سكرتيـراً لدى طه قرابة ثماني سنوات وتركه عام ١٩٧٢ قبل سنـة من وفاة صاحب « الايام » ، وقد أصدر بعدها الدسوقي كتـابين : « أيـام مـع طه حسـين » و « طه حسـين يتحدث عن أعـلام عصـره » . ولكن ينبغي ان نأخذ ما كتبه سكرتير طه هذا بشيء من الحيطة ، لأنه عاصر كاتبنـا في سنواتـه الاخيرة عنـدما غـدا عليلاً حتى أن ذاكرته العجيبة شرع يلم بهـا الضعف ، بحيث إن زوجته كـانت تحـول قدر الامكـان بينه وبـين اللقاءات الصحفيـة او أنها تحرص على حضورها . ثم ان هذا السكرتير ، على حد اعترافه ، كـان

(١) طه حسين : خصام ونقد ، ص ٢٥٧ .
(٢) طه حسين : قادة الفكر ، ص ٨.
(٣) كامل زهيري : « طه حسين رجل ومنهج » ، مجلة « الهلال » (عدد خاص عن طه حسين) س ٧٤. ع ٢ (فبراير ١٩٦٦)، ص ١٠٧.
(٤) نجاح العطار : « مراجعة نقـدية لعـدد طه حسين من المعرفـة »، مجلة « المعرفة » ع ١٥٥ (كانون الثاني ١٩٧٥)، ص ٥٧.

يدوّن ما يتحصّل له في علاقته المستمرة بطه تدوين الانسان الرقيب . على أن الدسوقي لو كان أديباً او صاحب ذائقة أدبية ومطلعاً على تاريخ الأدبين العربي والفرنسي ، لكانت صحبته المديدة لطه حسين غدت عندئذ ذات فائدة جليلة للدارسين .

تستوقفنا ، ونحن بصدد الكلام على مراجع تناولت طه ، حقيقةٌ ملفتة للنظر : ان طه حسين لم يدرس بعد دراسة علمية نقدية حقيقية شاملة . هناك مقالات متفرقة كثيرة ، وبعضها القليل جداً مضيء ونافع ، بيد أننا سنتوقف الآن عند الكتب الموقوفة على طه . هذه الكتب الدراسية ذات أنواع أربعة : فهي إما أنها جزئية او قديمة عهد نهجاً وقيمة (نظير أعمال بيار كاكيا ، كمال قلته ، ومفتاح طاهر) ، او انها ذات صبغة صحفية بحيث لا يعول عليها علمياً اذا لزم الأمر الا بحذر (كمال الملاخ ، سامح كريم ، ونجاح عمر) ، او انها سلفية الطابع تنهال على طه تجريحاً وشتماً (مصطفى صادق الرافعي ، أنور الجندي ، وعبد المجيد المحتسب) ، او انها أخيراً سطحية ولا تعرف سوى ان تمتدح طه وان تطنب في هذا المديح (سامي الكيالي ، وجمال الدين الألوسي) . وهناك ، قبل ان نختتم حديثنا حول المراجع ، عمل نرغب الاشارة اليه لأننا نتفاءل بما ينطوي عليه من فكرة سديدة وجديدة ، انه كتاب حمدي السكوت ومارسدن جونز البيبليوغرافي عن طه حسين . مهما كانت الهفوات في هذا العمل ، شأن إهماله او جهله بالدراسات والأعداد الخاصة التي صدرت عن طه في بعض البلاد العربية ، وشأن غياب الحس النقدي في هذا العمل الكبير ، فهويبقى للدارسين منهلاً غزيراً متجدداً ، ما دام ان الباحثين قد أصدرا طبعة ثانية مضافاً اليها . على أن عتبنا عليهما ان من تتوافر بين يديه مئات المراجع عن طه حسين يجمل به ان يعطي مقدمة معمقة ضافية نفيسة ، في حين ان ما كتباه لا يشفي مع الاسف غليلاً ولا يسد رمقاً !

لسنا طبعاً اول من تصدى لدراسة طه حسين ، ولكن نخال اننا نحونا في درسه نحواً جديداً ، اذ اهتممنا بمتابعة التطور الحياتي والفكري والذاتي والإبداعي لهذا الرائد في تاريخ الثقافة العربية ، وذلك ضمن اطار من اللوحة « البانورامية » الاجتماعية والتاريخية وما تخللها من احداث مؤثرة وما طرأ عليها من أعلام تركوا كلمات باقيات في التطور الجدلي للفكر والحياة . بهذا المنحى الشمولي كتبنا عن طه حسين عملنا هذا ، ولو قدر لهذه الرحلة ان تصل الى نهايتها ، اي ان تنتقل من مرحلة الطلب والتلفت والبواكير والأطروحات وهي التي انجزناها بتوسع وسوينا مداميكها ، الى مرحلة التساؤل والانتاج والعراك وهي التي نتطلع الى تناولها في السنين المقبلات ، لبان عندها على نحو اسطع الجهد التأسيسي الذي أرسيناه في فهم تطور طه وما آل اليه في سنواته اللاحقة ، وخصوصاً تلك النقلة التي قطعها لعهده ذاك من لجة التيار الديني الوطني متمثلاً بعبد العزيز جاويش الى معترك التيار الليبرالي متمثلاً باحمد لطفي السيد . اذ الانسان في نهاية المطاف نتاج متفاعل لظروف وبيئات واحوال لا يكون له يد فيها غالباً ، لكنها تترك بصماتها على مجرى رحلة العمر والفكر التي يقطعها . نقول : نتاج متفاعل ، لأن طه كان ازهرياً وجامعياً واوربي الهوى ومسلماً ومصرياً ، وهو في هذا كله تدرج من حال الى حال بفعل المؤثرات البيئية والثقافية التي انضجت اختياره الشخصي وصقلت توجهه، وأدت به الى ان يصير ، كما عبر طه حسين نفسه في تمهيد كتابه «تجديد ذكرى ابي العلاء »، من النتاج الى وضع الانتاج . وفي ما يختص باللوحة الكبرى التي رسمناها لعصر طه وفي ما يدخل بالتفاصيل الحميمة لحياته في الصعيد والأزهر والجامعة والسوربون نعتقد اننا وفيناها حقها تماما ، واقتضانا هذا السعي الدؤوب غوصاً في الكتب المختلفة ونبشاً في المجلات القديمة ، بحيث إننا لم نترك ربما زيادة لمستزيد اللهم الا في تفاصيل طارئة لا تغير بشيء من الملامح العامة والحقائق المرسومة .

ومن النتائج الطيبة التي خلصنا اليها في هذا العمل المحطة التحليلية النقدية المسهبة التي خصصنا بها طه عبر اعماله التي وقفها على دراسة ابي العلاء وابن خلدون . فطه برغم الشهرة التي تمتع بها خلال حياته الحافلة لم يحظ عموماً بالدراسة العلمية المتأنية لأعماله ، فلقد كان غالباً موضوعاً للإطراء والثناء بدون حدود او الطعن والقدح بغير ضوابط ايضاً ، ولم ينبر دارس او ناقد لتقييم مؤلفاته واحلالها المكانة العلمية التي تستحقها . وهكذا بذلنا الجهد دونما تأثر بصيت طه . فليس في العلم فلان الشهير او فلان ، ونحسب اننا انتهينا الى احكام لا اعتساف فيها ولا شطط وانما هدتنا اليها المعرفة والموضوعية . وعلى هذا المنوال انعمنا النظر طويلاً في كل ما كتبه طه عن ابي العلاء ، وحللنا منهجه وناقشنا اجتهاداته وقمنا بعمل تشريحي للمقالة إثر المقالة ، حتى أكسبنا جهود طه في مؤلفاته « تجديد ذكرى ابي العلاء »، « مع أبي العلاء في سجنه »، و« صوت أبي العلاء »، الصفات العلمية التي هي بها جديرة . وكان طه في دراسته لأبي العلاء أوفر توفيقاً وإصابة ورحابة مما هو حاله عند تصديه لفهم ابن خلدون . وربما تأتى له هذا لأن دراسة ابن خلدون تحتاج الى عقل متفلسف او فكر متأمل او ذهنية رجل عملي عارك السياسة والسلطة واستوعب دروس التاريخ فيهما . ان عمل طه عن صاحب « المقدمة » يغلب عليه طابع العرض والشرح والتلخيص ، واشتمل على هفوات عديدة بحق ابن خلدون او بحق آرائه ، على انه لم يخل من نقدات مصيبة والتماعات مقتضبة فذهن طه يعرف كيف يقتنص او يقتبس الفكرة المضيئة الملتمعة .

ولعل من النتائج العلمية التي نعتز بها في عملنا الأكاديمي هذا ، الفصل الختامي الطويل الذي عقدناه حول « تغريبة » طه حسين ، وكان بمنزلة الخلاصة والرابط بين اجزاء الأطروحة وفي لم جوانب مسيرة هذا الرائد الفكرية في تنقله بين الثقافة الأزهرية السلفية والثقافة الغربية العصرية . وفي هذا المجال اوضحنا بجلاء كيف ان طه الذي تصدر الجبهة الثقافية في مصر ما بين ثورتي ١٩١٩ و١٩٥٢، كان ممثلاً طليعياً ثابتاً لما ندعوه العلمانية

الاسلامية ، إذ انه نبذ التوفيقية ومال الى الفهم العلماني الغربي الحر ، حتى في صميم اسلامياته ، بحيث جاءت هذه الاسلاميات عقلانية المنزع . ان طه نموذج له فضل الريادة لما ينبغي ان يكون عليه المثقف العربي . فطه هو الملتزم بقضايا مجتمعه ، المنافح عن الحرية والانسان ، الثائر بضروب الجهالة والتقليد ، وهو الذي لم يتردد لحظة في ان يكون له موقع على خارطة الصراع السياسي في بلده . الثقافة موقف ، وطه كان دائماً صاحب موقف في نصرة المبادىء والحقائق . فلقد كان اديباً نزاعاً الى الفن والتقدم ، ساعياً الى تأمين كرامة المواطن وعزة الشعب .

(٥)

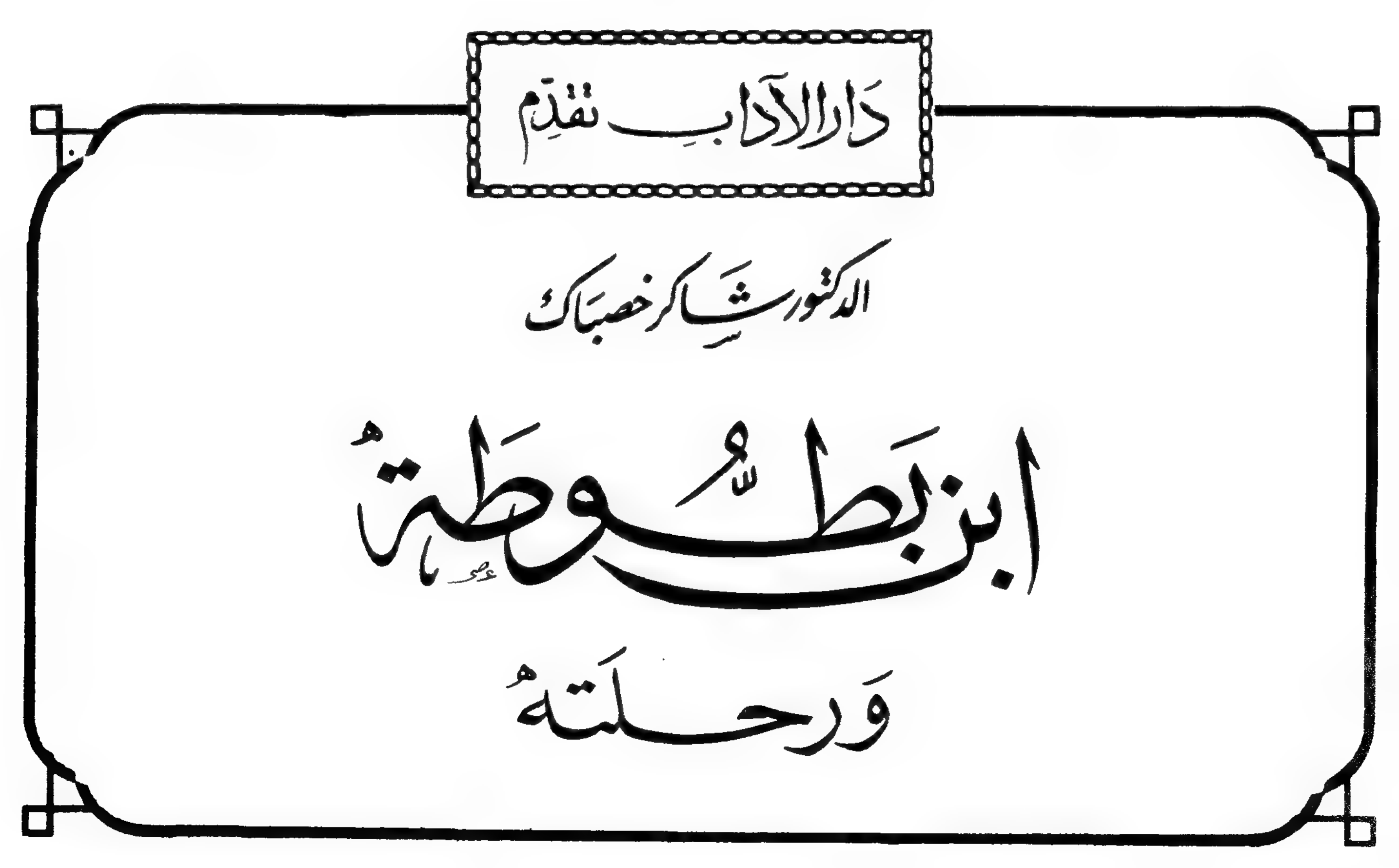
وبعد ، يحملني الوفاء ، في ختام هذا التمهيد ، على ان انوه بامور ثلاثة لا مندوحة من ذكرها إقراراً بالحق وعرفاناً بالجميل .

ما كان لهذا العمل ان يرى النور لولا المحبة التي اولاني اياها الدكتور جبور عبد النور ، استاذي وصديقي وصاحب الأيادي البيضاء على جيل من اساتذة الجامعات وحملة الألقاب العلمية في لبنان . هذا الانسان الكبير يعمل في صمت ، وهو يسدي العون في صدر رحب ونفس ودودة وصبر جميل . فالى شخصه السمح اسدي خالص امتناني .

وهذه الرسالة كتبتها وانا جالس دائماً الى طاولة واسعة مغطاة بالكتب والأوراق تقع في صدر قاعة « رايسكه» المطلة على حديقة مخضوضرة مزهرة ، وذلك في رحاب « المعهد الألماني للأبحاث الشرقية في بيروت » . لقد نعمت بضيافة هذا المعهد الذي اتردد عليه منذ سنوات مديدة حيث اعمل في كتابة ابحاثي ، وحيث عقدت صداقات مع بعض الزملاء الفضلاء من المستشرقين الألمان . وأنا مدين لهذا المعهد ، فضلاً عن الضيافة والرعاية والثقة التي غمرني بها باستمرار ، بما جنيت من فوائد جمة من مكتبته العامرة الباذخة . وأرى من واجبي ان اوجه الى القائمين على هذا المعهد العلمي الزاهر تحية الشكر الوافر .

ولقد كتبت هذه الأطروحة ابان اربع سنوات مريرة (٧٩ - ١٩٨٢) توالت فيها على الوطن وما زالت احداث ومحن وكوارث وحصار ، وبالتالي فقد كان عملي هذا عرضة في احايين كثيرة للاهتزاز والتقطع والتوقف ، دعك الآن من ذكر البال المشغول والقلب المشحون . ولا ريب ان لأم ولدي (لميس عبد الواحد)، ولهذين النجمين « عمار » و « وضاح »، افضالاً وأيادي ناعمة كانت مسعفة لي ومعواناً على الانصراف لاتمام هذا العمل في الصورة التي انتهى اليها . فاليهم يفيض قلبي بالحب والتذكار (*)

(*) مقدمة كتاب « طه حسين : رجل وفكر وعصر » الذي يصدر هذا الشهر عن دار الآداب بيروت .





السُّبُل

محمد علي الرباوي

أيها المَشّاءُ في جوف الظلامْ
قلبُكَ الاجردُ مشكاة تدلى كوكبٌ أخضرُ منها
أوقدتْ أرجاءَه الشمسُ التي
ما إن رَسَتْ في ساحِلِ الشرق أو الغَرْبِ
أمامي سبلٌ مشرعةٌ أبوابُها
جسدي رُجَّ لها رجًّا مريجاً
وارتمى في مرجلِ السبع الشدادْ

* * *

سبلٌ مشرعةٌ أبوابُها
منعرجاتٌ قذفتني من فلاةٍ لفلاةٍ
جعلتْ زاديَ غسليناً وزقّوماً
لهذا جسدي بُتَّتْ عظامُهُ

* * *

سبلٌ بل سُعُرٌ مشرعة أبوابها
جرّدتني من جذوري
جعلتني أتعددْ
أبعدتني عن عناقيد الوطنْ
وطني مشتعلٌ
يمتد من أرض فلسطين الى أرض فلسطين
وطني مشتعلٌ
ما عاد أرضاً وسماءً
وطني أصبح إِسْماً تائهاً بين ملفاتٍ
لها في القلب فرعٌ
وفروع في تخوم الشرق والغربِ
فلسطين حصانٌ عربيٌّ
يمتطي صهوتَه الأبيضُ والأسودُ والأحمرُ
حتى اختلطت أَلْوَانُ هذا العالِمِ الموبوءِ آهٍ

تلك أمي رفضتْ كلَّ بنيها
تلك أمي أنكرتْ كلَّ بنيها
تلك أمي حجبتها السبلُ الجوفاءُ عني
دُلَّني أنتَ عليها
واتخذني صاحباً
لا تسألنّي كيف أبصرتُ حِصانكْ
بصري اليومَ حديدٌ
ولهذا دَلني قلبي عليك

* * *

ساعةُ العُسرة دَقَّتْ
فلماذا اليوم سرّاً تُسرج الخيلَ الأشداء؟
لماذا تَدْفِنُ الاخبارَ عني
واضحٌ أنيَ لا أملأُ عينيك بجسمي
واضح أنك لا تعلم أني قد تغيرتُ
وأن الجسدَ الضامرَ قد غيّر جلدَه
منذُ أدمنتُ قيامَ الليلِ
هذا الجسدُ الضامر قد شدَّتْ عظامُه

* * *

إنني أعددتُ للعسرة إيمانيَ
أعددتُ رباط الخيلِ
لا تَخْشَ نحولي واتخذني صاحباً
في هذهِ الشدة، إمّا راكباً
قُدّامَ هذا الجندِ، إما راجلاً
قُدّامَ هذا الجندِ ، إما حاملاً
أعلامَك البيضاءَ بايعتُكَ مذ صححتُ خطوي
إنني طوقتُكَ اليومَ بهذي البيعةِ المشتعلة .




الشّعراء اللّبنانيّون والتّجريب

الدكتور عبد المجيد زراقط



نجد ، في حصاد الشعراء المحدثين النقدي ، استخداما لمصطلح جديد هو التجريب . نجد ذلك ، على سبيل المثال ، في محاضرة يوسف الخال عن مستقبل الشعر العربي في لبنان ، حيث يقول : « مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي »[1] .

ويبدو واضحا ان الشعراء اللبنانيين المحدثين كانوا يستخدمون المصطلحين : شعر تجريبي.، كما مر . قبل قليل، وشعر تجربي ، كما نقرأ في احد اعداد مجلة شعر : « الكاتب الاصيل لا يقدّم لائحة حكم وامثال انه كاتب تجربي »[2] .

ما الفرق بين المصطلحين ؟ من الناحية اللغوية ، ليس من فرق فكلاهما مصدر للفعل « جرب » ، اي اختبر وامتحن[3] . لكن ، وكما مر طوال هذا الجزء من البحث ، يختلف مدلول مصطلح تجربة عن هذا المدلول اللغوي ، فهي تجربة حياتية شخصية كيانية فريدة يعانيها الشاعر ، تتحول الى عطاء فني . فان تكن التجربة عيشا يلد ويتحول الى فن ، فما هو التجريب ؟ نقرأ ، في هذا العدد لأدونيس : « وليس المقام هنا مقام تفصيل لكيفية التعبير او للصورة المقبلة للادب العربي والثقافة العربية بعامة ، فان هذا ينمو تجريبيا ، اي انه يتحول ضمن مجتمع هو نفسه يتحول »[4] وعلى هذا هل يكون التجريب هو التحول الدائم لكيفية التعبير المرتبط بتحول الحياة الدائم ، فيكون شكل لكل قصيدة ؟

ويبدو من الطبيعي ، ان كان الامر هكذا ، ان نجد فرقا بين تحول يتم ويستمر مشروطا بتحول حياتي وبين تحويل يتم وفق جواهز يظن انها بدائل ، او بتعبير اخر تُختبر وتُمتحن ان كانت تصلح كبدائل . فالتجريب ، بهذا المعنى ، يشمل الشكل واختبار ملاءمته . ويبدو لنا هذا واضحا من قول فؤاد رفقة عن خليل حاوي انه « كان شديد المعارضة للاتجاه التجريبي ـ الشكلاني في المغامرة الشعرية »[5] .

وهكذا ، يصبح التجريب ، كما تقول سلمى الخضراء الجيوسي ، « زيا لا قواعد له تفرضها الغريزة الشعرية الصائبة »[6] .

وتبدو بدايات الشعر الحديث ، لدى نازك الملائكة ، على سبيل المثال ، نوعا من التجريب ـ الاختبار ، ذلك اننا نقرأ لـ د . عبد الواحد لؤلؤة قوله ان القضية بدأت تجريبيا ، عندما عمدت نازك الملائكة ، في قصيدتها « الكوليرا » ، الى اختبار ثلاثة مفاعيل ونظمت عليها لتساوي وقع حوافر الجياد الناقلة للموتى ، وهذا ما تؤكده الشاعرة ، عندما تصف محاولتها في القصيدة نفسها ، فتقول : « قد حاولت فيها التعبير عن وقع ارجل الخيل التي تجرّ عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر »[7] .

---

(١) شعر ٢ / ١٩٥٧ / ص٩٨ .

(٢) شعر ٢٠ / ١٩٦١ / ص ١٣٥ .

(٣) المنجد في الاعلام واللغة ، بيروت : دار المشرق ، الطبعة الرابعة والعشرون ، ص ٨٤ .

(٤) ادونيس ، الثابت والمتحول ، الاصول بيروت : دار العودة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٠ ص ٣٢ .

(٥) النهار ، العدد ١٥١٦٩ / ٤ ـ ٧ ـ ١٩٨٣ / ص ٧ .

(٦) الآداب ، ٢ / ١٩٧٨ .

(٧) شعر ٤٣ / ١٩٦٩ / ص ٥٥ ، نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، بيروت : دار العلم للملايين ، الطبعة السادسة ، ١٩٨١ ، ص ٣٥ .

وقد اولى شعراء تجمع شعر التجريب اهمية خاصة . ويبدو من الاهمية بمكان ان نرى الى مفهوم هؤلاء الشعراء للتجريب وممارستهم له .

جاء في مجلة « شعر » عن شعر احدهم : « اخذ يكتسب ببراعة فائقة ، وعلى نحو اكمل صفة الشعر التجريبي الذي يجتاز الشعر العربي الآن مرحلته ، من حيث تحقيقه لمفهوم القصيدة الحديثة » . وكما يبدو ، فالشعر التجريبي مرحلة شعرية توصل الى تحقيق مفهوم للقصيدة ، هو مفهوم القصيدة الحديثة . لكن ، ما هو مفهوم القصيدة الحديثة ؟ ولنقرأ ، في مجلة شعر ايضا : « يطرق الشعر العربي المعاصر بابا تجريبيا جديدا ، في اسلوب التعبير عن الفكرة ، هو تجسيد خبرة الذات الشاعرة ، بخبرة جماعة بكاملها . ولعلنا نلمح من خلال التجارب التي يقوم بها الشاعر اتجاها نحو البساطة والاقتراب من الأداء النثري ، وهما عنصران اساسيان من عناصر القصيدة الحديثة »[8] . ونقرأ لأحد الشعراء الحديثين في شعر ايضا ان مفهوم الشاعر لماهية القصيدة الحديثة يقرر كل شيء ، لأنه في صناعة الشعر كل شيء . ويعدد الشاعر سمات القصيدة الحديثة بادئا بأولا وهو « تجنب التجريد » ، ومنتهيا بسابعا وهو « الافادة من الفتوحات السيكولوجية »[9] .

ويتضح لنا من هذا كله ان على الشاعر ان يقوم بتجارب تتيح له في النهاية ، ان يقترب من مفهوم معين للقصيدة يستند الى مبادىء عامة وعناصر معينة تعد سمات لشعراء بعينهم ، فالبساطة والاقتراب من الاداء النثري ، على سبيل المثال ، سمتان من سمات الشعر الحديث كما يمثله الرومانطقيون الانكليز . ومما يلفت ان هاتين السمتين هما من سمات شعر عمر بن ابي ربيعة ايضا . الحق ان العنصر ، بحدّ ذاته ، لا يكون شعريا او غير شعري باطلاق ، وانما هو يكتسب هذه الصفة من موقعه في البنية . وعلى هذا لا يكون السعي الى تحقيق العنصر والخصيصة ، احتذاء لشعراء حديثين ، الا نسجا على منوال آخرين ، وتقليدا لانجاز جاهز .

ونقرأ في مجلة « شعر » ايضا :

ـ « تقوم الفرادة في تطوير الايقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة ، فليس للاوزان التقليدية اية قداسة » .

ـ « كانت الحركة تظن ان تحطيم الاوزان التقليدية الرتيبة بالتلاعب بتفعيلاتها يحقق مثل هذا النقل العفوي » .

ويبدو ، على ضوء هذه القراءة ، ان التطوير يتم على مضامين جديدة ، ووفق ظن ان هذا الشكل من التطوير يحقق النقل العفوي . . . وتذكر هذه الطريقة بالفرضية العلمية التي توضع وفق ظن تقود اليه ملاحظات ومعلومات ، ثم تجري الاختبارات لاثبات صحتها . . . والحق ان ما يحدث في الفن هو على عكس هذا تماما ، فالنموذج هو الذي يخلق اولا ، من ثم نستخلص المبادىء .

نستمر في القراءة : « . . . اعتمد ، في هذه القصيدة ، . . . على الاسلوب الشعري القديم في فينيقيا وما بين النهرين . وهو الاسلوب الذي ورثته التوراة في اروع اشكاله وتأثر به كثير من شعراء اوروبا وطوروه وأغنوه . . . وقد افدت ، في بنائها الفني ايضا ، من عدة شعراء اوروبيين . . . آمل ان تكون هذه التجارب الشكلية ـ البنائية معبرا للشعر لا توقفا او راحة »[10] .

وهكذا يبدو اننا ازاء افادات شكلية بنائية تجرب ملاءمتها للتعبير عن حياتنا الحاضرة التي بلغت حدا من التعقد والتنوع ، بحيث يأتي التعبير عنها ببعد القصيدة العربية المعروفة باهتاً وفقيرا . . .

والواقع ان لا خلاف حول كون التعبير عن التجربة الحياتية ، ببعد القصيدة العربية المعروفة ، باهتا وفقيرا . لكن ما يبدو فيه خلاف هو بين القول والتجريب ، والذي يتمثل وفق ما قرأنا في : تطوير الايقاع القديم وصقله او التلاعب بالتفعيلة بتحقيق عناصر اساسية من عناصر القصيدة الحديثة الاوروبية ، اعتماد الاسلوب الشعري القديم في فينيقيا وما بين النهرين ، اخذ البناء الفني من عند الاوروبيين وبين القول : ان الشاعر الاصيل لا يفكر مطلقا ان يختار النموذج عندما يشرع في النظم . . .

وهذا الخلاف يمكن بسطه كما يلي : انرفض « الجاهز البالي » فحسب ونظن في « جاهز حديث » ان يحقق ما نصبو اليه ، ام نرفض الجاهز باطلاق ونسعى لأن تكون عناصر القصيدة الحديثة وليدة التجربة الحياتية المعقدة والمتحولة والتي يدخل التراثان : الوطني والعالمي في تكوينها ؟

وقد صار الخلاف واضحا لشعراء « تجمع شعر » وذلك عندما بدأ الحديث يعلو عن الصارع الذي غدا بين حديث « و » حديث ، ولم يعد بين قديم « و » حديث « . . . او لنقل صار الخلاف حول مفهوم الحديث نفسه وفي معرفة الجديد حقا »[11] .

كان التجريب نقطة الخلاف الاولى في البدايات ، وكان من الطبيعي ان يبدو غامضا : لكنه حقق ، كما يقول ادونيس ، مهمة ذات اتجاهين ، اذ انه حال ، من ناحية اولى « دون ان يجتاز مجتمع الاستهلاك نتاج هذه الحركة ، وان يدرجه في ثقافته الحكمية المتعقلة « الخطابية » ، وحاول ، من ناحية ثانية ، ان يفكك بنية القديم ويتجاوزها في سبيل التأسيس[12] .

ويبدو ان التجريب ، بمعنى التجريب ـ الاختبار ، يعد انجازه مهمة تاريخية ، كان لا بد من ان يتطور فيغدو « قذفا » من الشاعر لـ « خياله شعوره ، خارج كل طريق مرسومة » ، وانشاء ◁

(٨) شعر ، ٣ / ١٩٥٧ / ص ١١٧ .

(٩) شعر ١٣ / ١٩٦٠ / ١١٧ و ١١٨ .

(١٠) شعر ١٠ / ١٩٥٩ / ص ٩ .

(١١) ادونيس ، زمن الشعر ، مصدر سابق ، ص ١٥٩ و ١٦٠ .

(١٢) المصدر نفسه ، ص ٢٥٨ ، مواقف ، ٢٤ ـ ٢٥ / ص ٣ .

لرؤيا جمالية خاصة تتم بالممارسة الابداعية التي تتجاوز ما استقر باستمرار[١٣] . ومما يقوله ادونيس ، في هذا الصدد ، ان المجتمع العربي « يتجه نحو إنشاء جمالية خاصة به ، كما كانت لطفولته الجاهلية رؤيا جمالية خاصة بها . وتكوين هذه الجمالية انما يتم بالممارسة الابداعية ، اي بتجريبية مستمرة » .

والتجريبية ، كما يرى ادونيس ، هي « المحاولة الدائمة للخروج من طريق التعبير المستقرة ، او التي اصبحت قوالب وانماطاً ، وابتكار طريق جديدة ، وتعني هذه المحاولة اعطاء الواقع طابعا ابداعيا حركيا . . . » ويتسم الشعر التجريبي ، في رأي ادونيس، بأنه اختلاف وبحث مستمر في نظام آخر للكتابة الشعرية ، وتحرّك دائم في افق الابداع ، فلا منهجية مسبقة ، وانما انبثاق مستمر ، بداية دائمة وتحرك دائم في افق انساني ثوري من اجل عالم افضل وحياة انسانية ارقى »[١٤] .

ويؤكد انسي الحاج مفهوم البحث المستمر ودوام الاختراع مخضعا هذا لتجربة الشاعر الداخلية ، فيقول : « ليس في الشعر ما هو نهائي . وما دام صنيع الشاعر خاضعا لتجربته الداخلية ، فمن المستحيل الاعتقاد بأن شروطا او قوانين او حتى اسسا شكلية هي شروط وقوانين واسس خالدة ، مهما يكن نصيبها من الرحبة والجمال »[١٥] .

وخارج تجمع شعر يقول ميشال سليمان بـ « البحث عن ادوات للتعبير جديدة قادرة على استبطان حركة دينامية متفجرة تخلق فينا ارتشافا لمناهج حياتية تختلف » ، ويقول ايضا بـ « تجريب يطول هيكلية القصيدة التي تتطور وفق رؤيا فنية لا تكاد تستقر على حال معين الا لتقفز الى حالة جديدة . . . » وهكذا يكون على الشاعر المبدع ان يبحث بشكل دائم عن هذه الاشكال والايقاعات والمضامين في حركة الواقع[١٦] .

وهكذا ، كما يبدو لنا يحتمل التجريب فهما على منحيين : التجريب ـ الاختبار او الظن بشكل ، بنموذج يلائم التجربة ، والتجريب ـ الانبثاق او الممارسة الابداعية المستمرة خارج كل اطار مرسوم وخارج كل منهجية مسبقة ، وتأسيس رؤيا جمالية خاصة ، انطلاقا من الواقع ، وسعيا الى المستقبل في انبثاق دائم لا يركن الى التراكم .

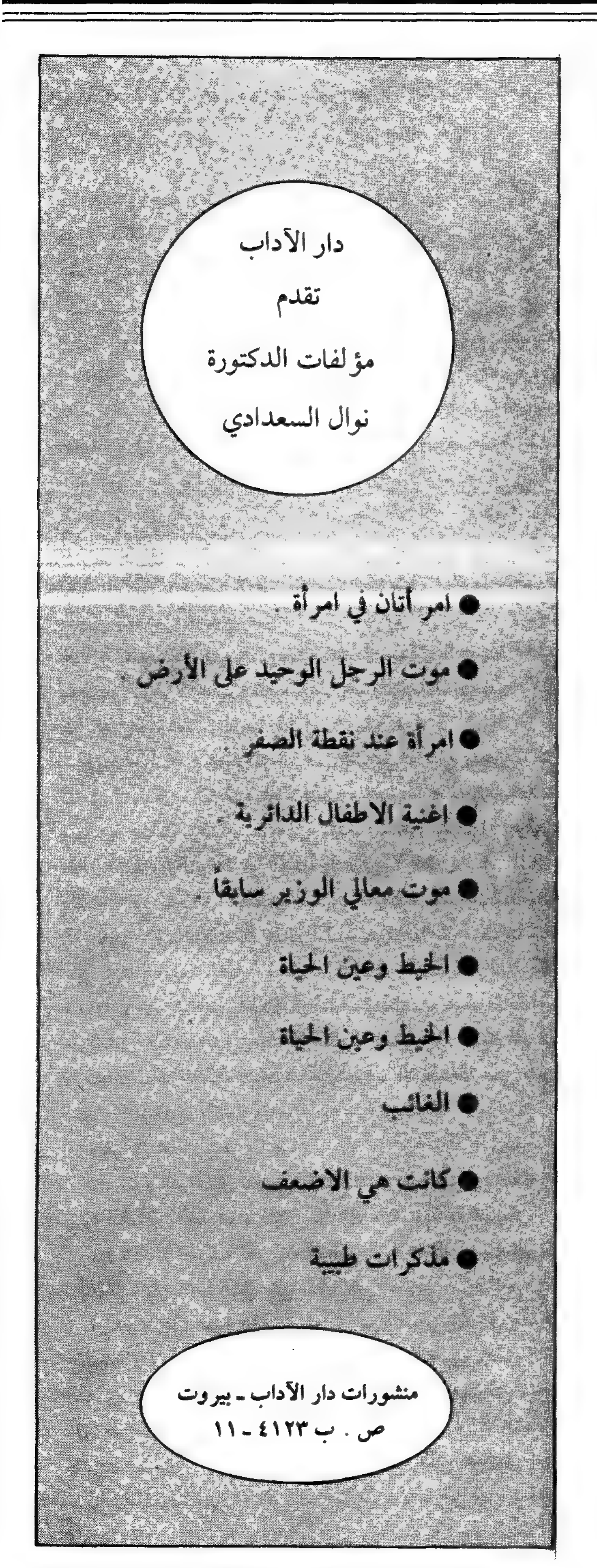
واذا كان المنحى الاول قد حقق مهمة تاريخية على صعيد هدم البنى القديمة فقد انتهت مهمته وصار على المنحى الثاني ان يحقق المهمة التاريخية التالية على صعيد تأسيس البنى الحديثة . ولعل نجاح السير ، في المنحى الثاني ، هو بداية السير للخروج من المأزق وتحقيق الاصالة .

(١٣) المصدر نفسه ، ص ٤٧ و ٢٨٦ و ٢٨٧ .

(١٤) ادونيس ، زمن الشعر ، مصدر سابق ، ص ٢٨٩ .

(١٥) انسي الحاج ، لن ، مصدر سابق ، ص ١٩ و ٢٠ .

(١٦) الآداب ٤ / ١٩٧٤ / ص ١٥ و ٥ / ١٩٧٥ / ص ٣١ ، اللواء ، ١ / ٢ / ١٩٨١ / ص ٩ .



قصة قصيرة

أغنية لوجه أمي الغائب

علي عبيد الساعي

قالت له المضيفة وهي تمر بين المقاعد :
ـ اربط الحزام من فضلك .
ثم غابت مسرعة بين صفّي المقاعد الممتدة عبر الطائرة .

* * *

كان آخر عهده بوجه امه قبل عشر سنوات ، ورغم ان هذه المدة ليست طويلة بالمعنى الصحيح الا انه كان عاجزاً تماماً عن تذكر قسمات وجهها بكل ما فيه من تفاصيل ، كل الذي يذكره من وجهها بشكل دقيق : الوشم الذي كان ينساب من الشفة السفلى باتجاه الذقن ، والعينين الواسعتين ، هذا ما رسخ بذاكرته ، اما بقية التفاصيل فامر استحضارها اصبح صعباً .

ذات يوم شكا الصديقة « اكرم » الذي يعمل مدرساً ، ان ذاكرته تخونه كلما حاول ان يتذكر تفاصيل وجه امه ، وانه في كل مرة يحاول ذلك يشعر وكأن غلالة رقيقة تحول بينه وبين وجهها الرائع فيصاب بما يشبه الدوار ، لعدم قدرته على التركيز بما يجعله قادراً على تذكر تفاصيل وتقاطيع وجهها. قال له اكرم :

ـ كل واحد منا يعجز عن تذكر تفاصيل وجوه أحبته بشكل دقيق ، وتكتفي ذاكرتنا ـ وقد نخرتها الغربة والبعد ـ بالاحتفاظ بوصف عام لوجوههم .

ـ نعم ، نعم يا صديقي ، منذ مدة طويلة وانا احاول تذكر بعض التفاصيل الصغيرة في وجهها فلا استطيع ، ان ما يهمني هو التفاصيل الصغيرة التي تغيب الآن وتغوص في أعماق ذاكرتي ، إنها الغربة ، تلك اللعنة التي انصبّت على رؤوسنا ولا نجد لها فكاكاً .

رجع بذهنه لليوم الأول الذي غادر به وطنه طلباً للرزق ، شعر في اللحظة الأولى التي يخرج فيها من الطائرة ويضع قدمه على سلمها وكأنه يقف وجهاً لوجه امام جيوش جرارة من مسني الغربة والعذاب اولها لحظة وقوفه على سلم الطائرة لحظتئذ ، وآخرها ضارب في أعماق المجهول ، اصطف في الطابور وتقدّم باتجاه رجل الأمن الذي يدقق تأشيرات الدخول ـ كان يحدث نفسه عن امكانية النهوض بمستوى الأسرة المادي وامنيته التي تلازمه منذ الصغر في بناء مستقبله ومستقبل اخوته الصغار بعد ان توفي والده ، سأله الضابط بلهجة لم يفهمها :

ـ « شي ويزا ؟ »
ـ نعم ؟
ـ « انت اصمخ ؟ شي ويزا ؟ » .
لكزه احدهم وقال له :
ـ« بيقول لك معاك فيزا ؟ »
ـ« نعم ، نعم ، هيها » .

يمد يداً مرتجفة تحمل صورة « تأشيرة الدخول »، يدققها الضابط ، يقلبها ثم يقول :
ـ اسمك :
ـ «راشد ، راشد فهد » .

يمد الضابط يده ليلتقط الخاتم الرسمي فيما تستمر عيناه بالتدقيق، كان راشد يهبط ويرتفع بسرعة وكأنه أُصيب بلوثةَ (قلبية) اذا صح التعبير ، اكثر ما يخشاه ان يكتشف الضابط أن في تأشيرة دخوله شيئاً ناقصاً ، لكنه في نهاية الامر يهز رأسه ثم يرفع الخاتم ليهوي به على صفحة جواز سفره البيضاء، ثم يناوله الجواز ، ليلتقطه ويقرأ :

ـ« مطار ابو ظبي الدولي . دخول ١٤ / ١٢ / ١٩٧٥)
تنبه من شروده على صوت المذيع :

ـ سيداتي ، سادتي اخذت الطائرة تهبط تدريجياً نحو المطار . من اجل سلامتكم نرجو ربط احزمة الامان ووضع المقاعد في وضعها العمودي واغلاق الطاولات التي امامكم والامتناع عن التدخين . شكراً

نظر من النافذة الزجاجية . الغيوم البيضاء تحت أجنحة الطائرة كأنها طيور النورس ، انه يذكر المرة الأولى التي رأى فيها طائر النورس ، كان ذلك قبل ثلاث سنوات على الشياطىء في « الشارقة ». اما المرة الثانية فكانت على شاطىء الرأس الاخضر في « ابو ظبي » خلال احدى نزهاته ، كان يتمنى لو يستطيع ان يشاهد عيني « النورس » عن كثب ، كثيرون قالوا له ان عينيه جميلتان ، حتى ودَّ لو استطاع ان يقارن بينهما وبين عيني حبيبته .

غاص قلبه الى اسفل أضلعه عندما لامست عجلات الطائرة أرض المطار ، حاول تجميع ما تبقّى في ذهنه عن المدينة التي عاش فيها طفولته وصباه ، لكنه لم يستطع ، وجد في زوايا ذاكرته بعض الصور المتقطّعة إلا أنه عجز عن توصيلها في عملية « مونتاج » تعطيه بعض ملامحها ، الشيء الوحيد الذي يذكره بكل تفاصيله هو المدرج الأثري الكبير ، كان هذا المدرج بأقبيته ودهاليزه مرتسماً في مخيلته بكل وضوح لقربه من بيتهم ، قيل له

ذات مرة إن المدينة اتسعت وأصبحت رائعة وانها تتمدّد بسرعة باتجاه الغرب تسترخي بغنج وخفر ، يتجدد شبابها تلقائياً مع كل صباح ، شوارعها نظيفة ، مرتبة ، أبنيتها أنيقة وشامخة شموخ جبالها ، تساءل بينه وبين نفسه ان كان « أبو عرسان » الراعي ما زال يسكن بخيمته السوداء في الجزء الغربي من المدينة ، وما اذا كان الصغار ما زالوا يتجمعون « ليتفرجوا » على الراعي وزوجته ، لكنه توصل بينه وبين نفسه لما يشبه اليقين ان مكان خيمة « ابو عرسان » لا بد وان يكون قد اصبح ملهىً ليلياً او « باراً » أو ، ربما . . ! كلا . . كلا ، هذا غير ممكن ، غطى وجهه بكفيه واجتاحه ألم شديد ثم اخذ يهذي بما يشبه الهمس :

ـ مسكين انت يا راشد ، تحاول استجلاب وجه امك فلا تستطيع ، يطفو على صفحة ذاكرتك مهزوزاً ثم يغيب ويضيع منك كما تضيع من ذاكرتك تفاصيل الحي الذي عشت فيه سنين طويلة ، فتلك اللهاث وراء المادة والركض الحثيث وراء الثراء ، حقيبتك السوداء التي اشتريتها من السوق المركزية في « ابو ظبي » مليئة بالاوراق النقدية من فئة الألف درهم ، لكن كل هذه الثروة بمبالغها الطائلة أضعف من أن تستطيع استحضار وجه امك الى شاشة ذاكرتك ، امك التي استدعتك على عجل وأنت تعلم أنها لا تفعل ذلك إلا لأنها أصبحت قاب قوسين أو أدنى من قبرها ، حتى وجوه أصحابك الذين كنت تلعب معهم « الاستغمائة » في دهاليز المدرج الاثري ، ضاعت هي الأخرى منك ، تتجمّع ، تتجمّع ، ثم تتلاشى عندما تعجز ذاكرتك عن الامساك بتلابيبها . كل الصور والرسائل التي وردتك من أهلك واصدقائك عجزت كلها عن تنشيط ذاكرتك ، فالصور الخرساء اصبحت هي الأخرى احد جوانب الغربة والوحشة التي تعيش .

ضحك ضحكة مكتومة عندما تذكر كلمة قالها له احد زملائه :

ـ « انت يا راشد ، ذاكرتك مثل طنجرة « التيفال »، ما بيلزق فيها شيء على الاطلاق ».

لسعته السيجارة التي كانت تشتعل بين أصابعه أطفأها وأشعل أخرى ثم زفر زفرة حارّة وأغمض عينيه ليستطرد في هذيانه :

ـ هه . . . والآن يا راشد، زملاؤك مزروعون في « سويحان » تلهب اكبادهم سياط اشعة الشمس الحارة ينتظرونك لتعود لهم بعد اسبوع واحد، فاذا كنت لا تستطيع على مدى ساعتين ان تجمع في ذاكرتك صوراً تليق بمقام امك والحي الذي عشت فيه والمدينة التي احببتها فان اشهراً بكاملها لا تكفيك لتستعيد ذكرياتك عن بلدك واهلك واترابك واصحابك وتملأ رئتيك من رائحة امك وتستند برأسك الاشيب الى صدرها ، هذا إن لم تكن قد حُملت الى المقبرة .

يا راشد الذي أدمن الغربة ، أظنك تذكر أول مرة تطأ فيها قدمك رمال « سويحان » ذات صباح . يومٌ كامل لم تر فيه سوى غراب واحد ، كنت مزروعاً هناك كنبتة صبار تمد أذرعتها نحو الشمس . العطش يحرق جوفك والرمال الرمادية تلسع كعوب اقدامك عند الظهيرة ، أمضيت أعواماً وانت في مكانك تنتظر انتهاء عقدك ، حتى اذا انتهى أقنعت نفسك بجدوى تجديده !! واليوم تكتشف بنفسك كم هي المعادلة صعبة !! ذهبت صبياً ثم ها أنت تعود وانت على ابواب الكهولة وقد غطى الشيب فوديك وتناثر هنا وهناك في هامتك ، الا تحس بفداحة الثمن ؟ حصلت على الدرهم وفقدت الشباب ورونقه ! فأين المغنم ؟

أضيئت إشارة الامتناع عن التدخين ، لكنه كان في واد آخر ، مر به مضيف ، قال له بحدة :

ـ« اطفيء سيجارتك مش شايف الإشارة ؟ ».

كانت الأوامر صارمة لا مجال لمناقشتها ، أطفأ سيجارته ، أغلق المنفضة ، مدّ يده ليتأكد من إحكام ربط حزام الامان ، تذكر جدته رحمها الله ، قال لها ذات يوم وهو يداعبها بعد ان عرضت عليه الزواج من ابنة عمه « هند »:

ـ« يا جدتي شو جابر الفلتان يربط حاله ؟».

ـ« اخس عليك هو الزواج سجن ؟ »

لا يعلم لمَ استرجع هذا الحوار الآن بعد هذه المدة الطويلة لكنه بكل تأكيد يفكر جدياً هذه الايام بالزواج بعد ان بلغ الخامسة والثلاثين ولعل تفكيره (بهند) وكلمات جدته بعد هذه المدة الطويلة اكبر دليل على أسفه على فرصته التي اضاعها من اجل جمع النقود .

* * *

فتحت ابواب الطائرة ، تدافع الركاب باتجاه ابواب الدخول ، شابٌ وسيم أنيق يقف لدى الباب أمرهم بالاصطفاف واحداً تلو الآخر ، لكن « راشداً » الذي شاهد أخاه « رشيداً » لم يمتثل للأمر واندفع يؤشر لشقيقه الذي يقف بين صفوف المستقبلين . متجاوزاً بعض المسافرين ، تأفّف بعضهم ووجد له البعض الآخر عذراً فيما صنع ، لكن الوحيد الذي لم يغفر هذا الخطأ هو الشاب الذي كان يقف على البوابة الرئيسية ، لحق « براشد » تناوله من قميصه ثم قال له :

ـ « انت انسان ولّا حيوان ؟ ليش ما تصف عالدور ؟ ».

ـ «هه ، هه ؟ اخوي «رشيد» صار لي عشر سنين ما شفته ».

ثم اندفع مرة اخرى باتجاه اخيه ، لحق به الشاب مرة اخرى، دفعه الى آخر الصف وعندما احتج على هذه المعاملة صفعه صفعة شديدة على وجهه كادت ان تفقده صوابه ، كانت درجة الحرارة منخفضة ، ومع ذلك فان وجه « راشد » اصبح كالتنور تماماً له وهج يحس كأنه يتطاير من عينيه .

* * *

تذكر زملاءه في « سويحان » تذكر حرارة الشمس هناك وجدها اقل حرارة من صدغه الأيسر ، لحظتئذ كان قد وصل الى رجل الأمن حاملاً جواز سفره، قال له ودمعة صغيرة تجول في عينه اليمنى :

ـ لا تختم جواز سفري يا سيدي ،سأعود.على متن أول طائرة فقد نسيت شيئاً مهماً .



إيقاعات الورد والذاكرة

يوسف طافش

- ١ -

أُغادر باب التوحّدِ
أدخل باب القيامهْ
ومـوجُ الكآبـةِ . . .
يقصفُ وجه البلاد المُعافى
لأنهض من مذبحـي
على ساعـدي
نخلةٌ . . . وربـابْ

أُغنّـي . . .
فترقص كل الجهات على راحتي
ويحتدم الورد في قامة الاغنيـهْ
لجرح الحدائق يعلو صهيل الصواري
وتُسرجُ كل النيازك أبراجها
فينفرجُ الوقت عن بسمتينِ
وينهمرُ الومـض
فـي الذاكـرة

- ٢ -

لِمَنْ حاصر الحب في مقلتيْ
تقول جذور انتمائي :
ـأُحب « الجليـل »
أُحب « الشـآم »

ولكـنّ بيـروتَ
بين الحبيبين زُفّتْ الـيَّ
وإني لَزَينُ الشبـابِ
نذرتُ لبيروتَ عنقاء هذا الهوى

- ٣ -

بـلادي . . .
على عرش حبي ترانـي
ويبقى نديم الكآبة والحقـدِ . . .
يحبـو . . .
الـى الهاويـة
يجفُّ الغضار على شفتيهِ
ويحتقن الصّدغ بالسُّمّ والاسئلـهْ
فذاك التناذر في مقلتيـهِ
له فطرة الغدر والجائحـهْ
أراه وحيـداً
يُهيّج قَيْءَ إذاعاتِ بعض المقاهـي
ويفجعه الوهم باللعنة القاتلـهْ

- ٤ -

لعاشـقِ « سلمـى »
نبيّ الحـروفِ
وربّان كل المحبيـن . . .
ينثال بـرق الـرؤى
أزُفُّ إلى القدس آماله المقبـلاتِ
أُعانق فيه دم الأرض والجلجلـهْ
كلانـا . . .
يؤازر بالحب حباً جديـداً
ويرنو الى الليـلِ
من سمعتينِ . . ومن دمعتيـنِ
نُحبُّ عيونَ الصغـارِ
وضحكـةَ نجـم
تمور على فُرجةِ الساقيـهْ
ولكـنْ
اذا ما دعتنا الخطـوبُ
نجيء اليها براقـاً
على صهوة الشعر والكبريـاءْ

حلب ـ سوريا

بيروت



أحبُّكِ :
أن تعيشي أو تموتي . ليس لي
حق الخيار . لأنك الموتُ الوحيدُ :
فأنتِ ملهمتي وأنَّكِ هذه الدنيا
وأنتِ الماء والزيتون والخبز . اسأليني
أي شيء . جرِّبي أن تطلبي ما لا يهون
وما يهون . وحدّقي بي حين يرتعش
الهوى أو حين تخضرّ الأصابع فوق
وجهي شاطئاً وظلال نخلٍ . أنت ترتعشين ،
تخضرّين في قلبي ، وما انطفأ التحرّق .
أيُّها الظَمأُ ، الهجيرُ ، الصمتُ : لا تتعبْ .
هنا في القلب مثواك الأخيرُ
فلا تُفِقْ من سكرة الصحراء الاّ عندما
تتوهّجُ لخيلُ المغيرة والسيوفُ :
تدُلُّكَ البدويّةُ السمراءُ أنَّ الدربُ
بين البحرِ والميناءِ سالكةٌ . وتلقاهم :
بني غسان كالأشجار خضراً . ايها الظمأ ،
الهجيرُ : دمُ الجنوبِ الريح . والفرسان
من غسّان عند مداخل الميناء . من شيبان
من بَكْرٍ ، ومن . . . عربيةٌ كل المداخل
والمضائق . والهوى العربيُّ : أرزٌ أخضرٌ
ونشيدُ بحرٍ . والمواويل التي قد عرفتْكِ عاشقةً
وما غنتكِ فيروزٌ : فأغنيةٌ على الدامور
والأُخرى بزحلةَ . ها هنا قلبٌ . وقلبٌ
ها هناكَ . وبين ذاك وذا شهيدٌ قائمٌ وفمٌ
أغضُ . ووردةٌ حمراءُ . يا بيروت إني قادمٌ
نبضي دمٌ . ويدي مواويلٌ وخبزٌ فافتحي
شباككِ الموصودَ عندَ البحرِ :
إنَّ الموعدَ الآتي قريب .

تونس

الشَّكلُ والمضمُون *

الدكتور جودت فخر الدين

لقد شغلت قضية الشكل والمضمون والعلاقة بينهما حيزاً كبيراً من النقد الحديث، لما اثارته من جدل حول طبيعة النص الادبي، التي تتصف بالتناقض والوحدة في الوقت نفسه، فالشكل والمضمون بالنسبة الى هذا النص قد يعنيان شيئين متناقضين، وشيئاً واحداً في آن.

وفي هذا الفصل، سنعرض للقضية في المفهومات الغربية الحديثة اولاً، وفي النقد العربي ثانياً، بعد ان نضع مقابلاً للمضمون في هذا النقد كما فعلنا سابقاً بالنسبة الى الشكل، ذلك ان المضمون، كالشكل، لم يستعمل كمصطلح نقدي لدى النقاد العرب القدامى.

ترفض جميع النظريات الفنية الحديثة قسمة العمل الفني التقليدية الى شكل ومضمون، مع ان ذلك يبقى في هذه النظريات ضرور منهجية، لان الكلام على العناصر المكونة للعمل يفرض مثل هذه القسمة، الا ان هناك على مستوى الادب، من ينتبه الى امكانية التضليل الذي يشيعه القول بتطابق الشكل والمضمون. «ان جملة (تطابق الشكل والمضمون) في الادب، ولو ان الجملة تجذب الانتباه الى الصلات الداخلية الوثيقة في العمل الفني مضللة لكونها مفرطة في السهولة فهي تشجع الوهم القائل بان تحليل اي عنصر من عناصر النتاج الفني في الشكل او المضمون، يحمل الفائدة ذاتها، ومن ثم يحلنا من الالتزام بأن نرى العمل في مجموعة. ان «المضمون» و«الشكل» مصطلحان يستعملان لمعان مختلفة اختلافاً شديداً مما يجعل مجرد الوصل بينهما غير ذي نفع، وبالفعل فهما يؤديان - حتى بعد التعريف الدقيق - الى ازدواجية في العمل الفني بالغة التبسيط. ان التحليل الحديث للعمل الفني يجب ان يبدأ باسئلة اكثر تعقيدا، طريقة وجوده ونسث تنضيده»[1].

ولكن هل يعفينا من التبسيط هذا الاستعمال: طريقة الوجود ونسق التنضيد؟ الا يرجعنا الى نقطة البحث في شكل العمل الفني، اي في كل ما له علاقة بهذا العمل، طالما ان الشكل متحد كما مر بنا بمادته؟ أو لنقل: الا يرجعنا الى نقطة البحث في مضمون هذا العمل اذا سلمنا بتطابقه مع الشكل؟ هنا لا شك في وجود مأزق مزدوج حول علاقة الشكل بالمضمون، على مستوى العمل الفني ذاته، وعلى مستوى تناوله في محاولة فهمه او تذوقه.

في المستوى الاول، اي في المستوى الكياني او الانطولوجي للعمل الفني، نستطيع تسجيل اعتراضات كثيرة على الفصل بين الشكل والمضمون اللذين يشبهان عادة بوجهي الورقة الواحدة. «فقد اعترض الشكلانيون الروس، مثلاً اشد الاعتراض على القسمة الثنائية القديمة (المضمون ضد الشكل) التي تقسم العمل الفني الى نصفين: مضمون فج وشكل خارجي تماماً مفروض من فوق. من الجلي ان المفعول الجمالي للعمل الفني

(١) فصل من أطروحة الشاعر جودت فخر الدين، التي قدمت الى جامعة القديس يوسف في بيروت لنيل شهادة الدكتوراه (إختصاص) في اللغة العربية وآدابها، وتحمل عنوان «شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري»، وقد نال صاحبها - بنتيجة المناقشة - درجة «جيد جداً»، تصدر هذا الشهر عن دار الآداب. وقد نوقشت الأطروحة من قبل لجنة ضمت كلاً من الاستاذ المشرف الشاعر أدونيس والدكتورين متري بولس ووليم الخازن.

يكمن فيما يسمى عادة مضمونه ، فقلة هي الاعمال الفنية التي لا تبدو عديمة المعنى او مثيرة للسخرية بعد تلخيصها (وما من تبرير لذلك الا بانه وسيلة تربوية) . غير ان التفريق بين الشكل كعامل فعال من الناحية الجمالية ومضمون غير فعال من الناحية الجمالية يلاقي صعوبات لا يمكن تجاوزها »[1].

اما في المستوى الثاني ، اي المستوى التفسيري او النقدي للعمل الفني ، فان تعدد المناهج بتعدد الجوانب التي تتقدم من خلالها للكشف عن خصائص ذاك العمل ، يوحي بامكانية ايجاد الفروقات ما بين شكل ومضمون او على الاقل ايجاد مميزات لكل منهما ، هذه التعددية او التنوع في مقابل الوحدة التي اشرنا اليها في كلامنا على المستوى الاول ، تجعل العلاقة بين الشكل والمضمون مليئة بالتناقضات مما يدفع احياناً الى القول ان المضمون هو الشكل وليس هو في الوقت نفسه .

وهنا ايضاً ، تخرج المسألة الى حيز فلسفي اكثر تعقيداً ، ليختلط المستويان الآنفا الذكر ببعضهما بعضاً ، مما يدفع بالباحثين ودارسي الفن او الادب خاصة الى الاعتماد على تعريفات مؤقتة تسمح باستئناف الدراسة . يقول هربرت ماركوز في كتابه « البعد الجمال » : « يسعنا مؤقتاًتعريف (الشكل الجمالي) بانه نتيجة تحويل مضمون معطى (واقعة حاضرة او تاريخية ، شخصية او اجتماعية) الى كلية مكتفية بذاتها : قصيدة ، مسرحية ، رواية . . الخ »[2]ولكي يتجاوز اشكالية العلاقة بين الشكل وذلك المضمون ، يستدرك بالقول «ان الشكل الجمالي لا يناقض المضمون ، ولو جدلياً ، ففي العمل الفني ، يغدو الشكل مضموناً ، والعكس بالعكس »[3]، ثم يورد نقلاً عن نيتشه (ارادة القوة) : « يكون المرء فناناً متى ما احس بما يدعوه اللافنانون الشكل وكأنه هو المضمون ، كأنه هو (الشيء ذاته) . وبذلك ينتمي الى عالم معكوس ، لأن كل مضمون يبدو لنا الآن شكلياً صرفاً بما فيه حياتنا بالذات »[4].

وهكذا تختلف النظرة الى قضية الشكل عند غير الفنان ، تصبح المضمونات بالنسبة اليه اشكالاً ، ويتحول الفن الى تشكيل صرف كما يبين فينوغرادوف : « ان الفكرة تبدو كمضمون للصورة ، والصورة كشكل ، كشكل داخلي للعمل الادبي ، يبدو هو في حد ذاته كمضمون بالنسبة الى الشكل الخارجي (الصياغة اللفظية) ولهذا كانت القاعدة النظرية : (الفكرة : مضمون ، وكل ما تبقى هو شكل صوري) »[5].

يجعل فينوغرادوف الشكل الادبي شكلين : الاول داخلي والثاني خارجي ، الاول هو الصور او المضمون الصوري ، والثاني هو السرد اللفظي ، الا انه يبقي على الفكرة خارج تقسيماته الشكلية ، يجعلها المضمون الصرف ـ اذا صح التعبير ـ معتمداً في ذلك على بوسبيلوف : « المضمون هو فكرة العمل ، وصورة مطابقة للحياة في صور عاطفية ، الشكل هو التفصيلات المتصلة بالموضوع وبالتفصيلات التركيبية واللفظية ، والتي تؤخذ منها الصور ، والتي تتجلى الفكرة من خلالها »[6].

لا نجد فيما تقدم سوى محاولة اخرى للتبسيط ، خاصوإن ما حاول فينوغرادوف جعله مضموناً صرفاً (الفكرة) يتداخل مع خصائص شكلية (الصورة) في كلام بوسبيلوف (المضمون هو فكرة . . . وصورة . الخ) مما يرجعنا الى الاقرار بشكلية الافكار .

على اية حال ، يمكننا القول ان معظم الاتجاهات الفنية والنقدية الحديثة تلح على تقديم الشكل على اي مصطلح آخر في ما يتعلق بالعمل الفني حتى تلك الاتجاهات التي تعطي اهمية بالغة للمضمون او المحتوى لا تكف عن رؤية الشكل علة لوجود العمل الفني ، يقول فيشر : « ان تركيز انتباهنا على المحتوى وارجاء الشكل الى مرتبة القضايا الثانوية لضرب من العبث ـ ذلك لان الفن يقوم على تقديم الشكل ، والشكل وحده هو الذي يجعل من الشيء المنتج اثراً فنياً . ان شكل الاثر الفني ليس عارضاً ، كيفياً ، او غير ضروري اكثر مما هو شكل الجسم البلوري ـ فقوانين الشكل وشروطه هي تحقيق سيطرة الانسان على المادة ، ففيها تنحفظ التجربة المنقولة ، ويجد كل تحقيق عملي صيانته فيها ، فهي النظام الضروري للفن والحياة »[7].

لقد نقل الالسنيون النقاش حول الشكل والمضمون الى مستوى آخر مشابه هو الصوت والمعنى son et sens الا ان في هذه النقلة تركيزاً اكبر على طبيعة اللغة الادبية في مقابل اللغة (اللا ادبية) او العادية كما ان فيهاحلاًمن مشكلة المادة الادبية ، تلك التي تصبح لدى الالسنيين اللغة ذاتها طالما ان منطقهم في البحث هو النص قبل كل شيء .

قبل تناولنا للعلاقة بين الصوت والمعنى من وجهة نظر ألسنية نعرض في ما يلي لآراء الرمزيين حول الشكل والمضمون اولاً ، والصوت والمعنى ثانياً ، كما مثّلها فاليري افضل تمثيل .

بالنسبة الى فاليري ، الشكل هو خالق المحتوى ، هو السابق له والشاعر من تنبعث الافكار من اشكاله وليس العكس ، ومن هنا مثلا تقديره للقافية التي

◁

(١) نظرية الادب ، ص ١٨٠ .
(٢) ماركوز ، هربرت البعد الجمالي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ١٩ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٥٥.
(٤) المرجع نفسه ص ٥٥.
(٥) فينوغرادوف ، اي ، مشكلات المضمون والشكل في العمل الادبي ، ترجمة هشام الدجاني ، د ت، ص ١٤٣ .
(٦) مشكلات المضمون والشكل في العمل الادبي ، ص ١٤٣ .
(٧) ضرورة الفن ، ص ١٨٥ .

يفضل ان تعطي الفكرة لا ان تأتي وفقها »[١]. وعندما يتكلم فاليري على المضمون فانه يعني المحتوى او الافكار او الموضوع او كل ذلك مما يعده ـ كما هي الحال عند مالارميه ـ نتيجة للشكل وليس سبباً له »[٢].

هكذا يجعل فاليري من الشكل مكوناً حقيقياً للعمل الفني مقللاً من اهمية العناصر الأخرى ذات الصفات المضمونية ، اذا صح التعبير ، فعنده مثلاً ان موضوع القصيدة sujet غريب عنها ، او انه بالنسبة اليها ، كما هو اسم الرجل بالنسبة الى الرجل »[٣].

كما ان فاليري قد يستعمل ، في معرض كلامه على الشكل ، كلمة (الهيكل)، او (البنية) . يقول مثلاً : « بنية التعبير حقيقة ليس المعنى او الفكرة بالنسبة اليها الا ظلاً »[٤]، كما يقول : « الشكل هو هيكل العمل الفني ، الاعمال التي ليس لها هياكل تموت كلها ، ولا تبقي سوى تلك التي تملك الهياكل »[٥] .

تقوم ثورة فاليري الشكلية على تقويم كل ما يتعلق بالعمل الفني على انه شكلي اي انه يحمل خصائص شكلية ، لذلك فقد جعل المضمون شكلاً من الدرجة الثانية ، جعل الشكل منطوياً على مضمون اكثر مما هو منطو عليه المضمون نفسه »[٦]، وعلى الشاعر في نظره ان يكون ذا احساس بالضمون كشكل ، يقول فاليري : « ما هو شكل بالنسبة الى الآخرين ، هو محتوى بالنسبة ليّ »[٧].

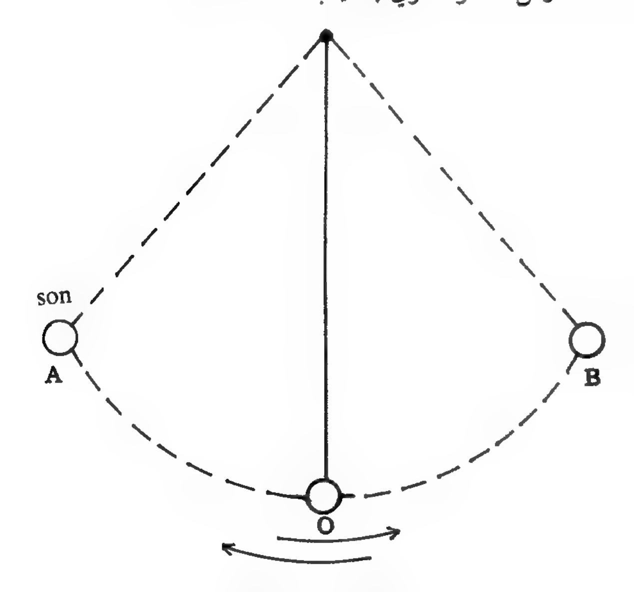
وهكذا نرى ان المضمون بالنسبة الى فاليري ليس الا شكلاً ناقصاً او بالأحرى غير صاف ، تمتزج فيه المشاعر والصور من كل نوع والكلمات المعزولة والجمل والمقاطع . . . وغير ذلك . ولكي ينبعث من هذا السديم من العناصر غير المتجانسة خطاب dis- cours او نص ، فان على تلك العناصر ان تتمثل في نظام لغوي موحد . وهذا يعني الانتقال من شكل الى شكل اكثر نقاء .

قضية الصوت والمعنى بالنسبة الى فاليري هي قضية اكثر تحديداً وأقل شمولية من قضية الشكل والمضمون . لقد رأى الى القضية الاولى في معرض كلامه على اللغة الشعرية حيث يتطرق الى الكلام على الطريقة في البناء او التأليف . هذه الطريقة التي تسعى الى النهوض بالصوت والمعنى معاً ـ بما لا قبل للغة العادية به ـ والتي تتجلى من خلالها صورة العمل الشعري حيث تتقاطع الاصوات والتزيينات والمحسنات بغية توليد عالم ايقاعي[٨].

يؤكد فاليري على صفتي الاستقلالية والتلازم بين المعنى والصوت في الشعر مشيراً الى طبيعة العلاقة الحميمة ، الغامضة ، التناقضية بينهما اذ يقول : « قيمة القصيدة تكمن في اتحاد الصوت والمعنى ، وهذا الشرط يبدو وكأنه يقتضي المستحيل ، فليس هناك اي رابطة بين الكلمة (كصوت) ومعناها ، في حين ان مهمة الشاعر بعث الاحساس بالاتحاد العميق بين الكلام والمعنى »[٩].

لهذا ، رأى فاليري ان عملية التأليف الشعري غير قابلة للتجزئة عندما قال : « ليس للمحتوى زمن ، وللشكل زمن آخر »[١٠]. وهذا ، في مستوى التأليف كعملية واعية ، لا يتعارض مع ما تقدم بنا من كلام حول مرحلة من اللاوعي ، ينشأ خلالها الشكل من تكامل شروط معينة تخص تجربة الشاعر من هذه الناحية او تلك .

الا ان القول بتطابق الصوت والمعنى او باتحادهما ، تبسيط كالقول ، بتطابق الشكل والمضمون على مستوى الكلمة او الجملة او النص ، فالكلمة قد تكون في الوقت نفسه عدة اصوات وعدة معان تبعاً لاستعمالاتها المختلفة ، حيال ذلك رأى فاليري الى القصيدة كتردد دائم بين الصوت والمعنى ، فشبهها بالرقاص او البندول pendule الذي يتأرجح بين حدين اقصيين يمثلان عنصري القصيدة (الصوت والمعنى) ، الا ان فاليري قد ألحق بكل منهما سلسلة من المكونات . من ناحية : الخصائص الحسية للغة ، الايقاع ، النبرات ، الرنات ، الحركات ، او بكلمة كل ما هو صوتي ، حسي ، ومن ناحية ثانية : الصور ، الافكار ، المشاعر ، التخيلات . . . الخ ، او بكلمة كل ما يشكل المحتوى او مضمون النص ، كما انه ماثل كل ما هو حسي بالحضور pre- sence وكل ما هو معنوي بالغياب abnsence



Pendule poétique

---

(١) La poétique de Valery. p.78.

(٢) La poétimuede valery, p. 82.

(٣) المرجع نفسه ، ص ٨١.

(٤) المرجع نفسه ، ص ٨١.

(٥) المرجع نفسه ، ص ٨١.

(٦) La poétique de valery , p . 82.

(٧) المرجع نفسه ، ص ٨٢

(٨) المرجع نفسه ، ص ٨٤.

(٩) La poétique de valery, p. 86

(١٠) المرجع نفسه ، ص ٨٥.

واصبح جهازه يعمل على الشكل التالي : « مع كل بيت ، يتطلب المعنى ، المرتبط بشكل موسيقي ، شكله من جديد ، فيتحرك الرقاص نزولاً من طرف الصوت باتجاه الطرف الآخر (المعنى) متطلعاً في كل لحظة الى الصعود ثانية الى نقطة انطلاقه الاولى (الحسي) وكأن المعنى نفسه لم يكن متحدراً من تعبير غير تلك الموسيقى نفسها التي تمنحه مع كل بيت دفعاً جديداً[١] .

يلخص فاليري رؤيته الى العلاقة بين الصوت والمعنى ، او الشكل والمضمون ، كما يلي : « المبدأ الأساسي للحركية الشعرية Mécanique Poétique اي شروط انتاج الحالة الشعرية بالكلام - هو التبادل التناغمي بين التعبير والانفعال ، بين الصوت والفكرة ، بين الحضور والغياب ، حيث يتأرجح الرقاص الشعري »[٢] .

الا ان هذه العلاقة بين الصوت والمعنى تبقى حسب فاليري خفية وغامضة ، بل يجب ان تبقى كذلك[٣] .

ركز الالسنيون على قضية الصوت والمعنى انطلاقاً من دراساتهم اللغوية حيث يصبح الادب لديهم عبارة عن « انساق » او « نظم » او « بنيات » لغوية ، فالشعر كما يعرفه جاكوبسون « هو اللغة موظفة جمالياً »[٤] ، واللغة هي التي تمنح الادب تميزاً (مادياً) عن بقية الفنون والنشاطات الانسانية ، لذلك وجب على العلم بالادب ، او العلم الادبي ، « ان يقوم بدراسة الخصيصات النوعية للموضوعات objets الادبية التي تميزها عن كل مادة اخرى »[٥] ، او كما يعبر جاكوبسون « فان موضوع العلم الادبي ليس الادب وانما الادبية Littérarité اي ما يجعل من عمل ما عملاً ادبياً[٦] .

حدد جاكوبسون مراحل البحث عن خصائص النص الأدبي كعمل متميز موضحاً أهم الأسس التي قامت عليها آراء الشكلانيين الروس ، مضيفاً الى ذلك مفهومه الخاص حول (القيمة المهيمنة La dominante) في الادب . نجد شيئاً من ذلك في ما يلي : « يمكن للمراحل الثلاث الاولى للبحث الشكلي ان تتلخص كالآتي :

١ - تحليل المظاهر الصوتية للعمل الادبي .
٢ - تناول مشكلات التعبير .
٣ - النظر الى تكامل الصوت والمعنى في كلٍّ لا يقبل التجزئة .

وفي المرحلة الاخيرة بالأخص ، يصبح مفهوم « القيمة المهيمنة خصباً »[٧] .

ولكن ، ماذا يقصد جاكوبسون بالقيمة المهيمنة ؟ « انها العنصر المركزي للعمل الفني ، يسود باقي العناصر ويحددها ويحولها . انه الذي يضمن تماسك البنية . القيمة المهيمنة تميز العمل ، فالصفة المميزة للغة الشعرية الموزونة مثلاً هي بكل وضوح ، صورتها العروضية ، شكلها (كابيات) »[٨] .

رأى جاكوبسون في هذه (القيمة) مدخلاً مهماً للبحث عن الأدبية او الشعرية poéticité لنص ما ، لا بل وسع مفهومه لها ليشمل الحقب او العصور الادبية ، تلك التي تتصف بسمات عامة محددة ، نجدها ماثلة في جميع او معظم نصوص المرحلة المعينة ، لا تلبث ان تبدأ بالتغير ايذاناً بحلول مرحلة جديدة .

كان جاكوبسون من مؤسسي الالسنية البنيوية Structurale Linguist-que كما يؤكد كلود ليفي ستروس - Claude Lévi strauss في تقديمه[٩] لكتاب جاكوبسون (ستة دروس في الصوت والمعنى) . تلك الالسنية التي رأت الى اللغة كنسق او نظام من العلامات او الاشارات ، وصرفت جل اهتمامها الى الجانب الفونولوجي للغة ، اي الى دراسة الدالات Signifiants حيث تتمايز اللغات ، فيما هي متشابهة من ناحية المدلولات Signifiés[١٠] .

ينطلق جاكوبسون من العلاقة الخفية التي توفرها اللغة الشعرية بين جانب صوتي يتكامل مع جانب دلالي ، لا يكف واحدهما عن تحويل الآخر واغنائه ، ويمثل على ذلك بلازمة ادغار ألن بو (Poe) « Nevermore » في قصيدته (الغراب) ، تلك اللازمة التي ترينا من خلال عدد قليل جداً من الحركات الصوتية الاهتزازية Vibratoires مخزوناً لا يستهان به من الدلالات المتصلة بالغراب ، وما ينطوي عليه لفظه من مضمون نظري وجمالي وانفعالي (النحس والشؤم والحزن والكآبة .. الخ) اذ تجدنا مباشرة امام سر الفكرة المتجسدة بالمادة الصوتية »[١١] .

لذلك يشير جاكوبسون الى تحول الالسنيين منذ نهايات القرن الماضي نحو الاهتمام بالجانب الصوتي (الشكلي) اكثر من الجانب الدلالي (المضموني او الوظيفي) للغة[١٢] . ويحاول من جهته البحث عن الوحدة الصوتية Unité الصوتية للغة : « نعرف ان

---

(١) La Poétique de valery, p. 87- 88.
(٢) La poetique de valery , p . 88 '
(٣) المرجع نفسه ، ص ٨٨ .
(٤) Jakobson, Roman, Huit questions de poetique , éditions du Seuil, Paris 1977 ,p .16 .
(٥) نظرية المنهج الشكلي ، ص ٣٥ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٣٥ .
(٧) Huit Questions de poétique, p . 77 .
(٨) المرجع نفسه ، ص ٧٧ .
(٩) Six leçons sur le son et le sens, p.8.
(١٠) راجع ، زكريا ، ابراهيم ، مشكلة البنية ، دار مصر للطباعة ، الفجالة ط (غ . م) ، ١٩٧٦ ، الفصل الثاني ، ا البنيوية اللغوية ، ص ٤٧ - ٧٨ .
(١١) Six leçons sur le son et le sens, p. 22.
(١٢) Six leçons sur le son et le sens, p' 25.

سلسلة الاصوات تبدو كسناد support للمعنى ، ولكن ينبغي معرفة كيفية اداء الاصوات لهذه الوظيفة ، ينبغي البحث عن Quanta ، أي استخراج أصغر كم صوتي (ذي قيمة دلالية)لها»[1]. ينتقل بعد هذا phonème اعتمادا على العالمين اللغويين سوسير Qaussure وبدوان دي كورتناي Baudouin de courtenay فبالنسبة لسوسير ما يهم في الكلمة ، ليس الصوت بحد ذاته ، بل الفروقات الصوتية التي تسمح بتمييز الكلمة عن غيرها من الكلمات ، والفونيمات حسب سوسير هي قبل كل شيء كمات متعارضة Oppositives نسبية Relatives وسلبية Négatives[2]. لذلك فانها تصلح للقيام بدور التمييز بين الكلمات كما يعبر جاكوبسون في تعريفه لها : « سميت الاصوات القادرة على التفريق بين الكلمات باسم خاص في علم اللغة هو الفونيمات »[3].

الا ان جاكوبسون يناقش سوسير في ما يتعلق بصفة التعارض بين الفونيمات معترضاً على ما قاله الأخير ، من ان الفونيم وحدة صوتية غير قابلة للتجزؤ الى وحدات صوتية ابسط واصغر . اذ لا يرى جاكوبسون في ذلك ما يمنح الفونيمات مقومات التعارض المنطقي ، لذلك فانه يحل هذه الاشكالية بجعله الفونيم حزمة Faisceau من الصفات التباينية Differentielles[4]. ويرمي بذلك الى ان دور الفنيم الفونيم لا يعزى الى شخصيته كصوت ، بل الى علاقاته داخل النظام ، اي وفق استعمالاته وتبعاً لمواضعه .

يتابع جوكوبسون دراسة الفونيم قائلاً : « إنه يختلف عن بقية القيم اللسانية بانه لا يكتسي اية دلالة خاصة »[5] ، فالكلمة هي وحدة الكلام الدلالية Unité semantique ، اما القيمة اللسانية للفونيم فهي في قدرته على تمييز كلمة تحتويه عن بقية الكلمات الشبيهة بها الا انها تحتوي فونيما آخر محله[6].

اذن ، ما المحتوى الذي يتصل بهذا الشكل الصوتي (الفونيم)؟ يلخص جاكوبسون اجابته كالآتي : « الفونيم هو وحده علامة للتمييز ، صافية وفارغة ، المحتوى الوحيد اللغوي Linguistiue او بعبارة اشمل المحتوى الوحيد السيميائي Semi-otiue للفونيم هو اختلافه او عدم تشابهه Dessimilitude مع بقية الفونيمات في النظام المعني ، فالفونيم لا يعني الشيء نفسه لفونيم آخر يوضع مكانه ، هذه هي قيمته الوحيدة»[7].

يميل جاكوبسون الى تسمية اللغة « لغة الفونيمات» لالحاحه على دور لفونيمات في تميزها عن بقية نظم العلامات Systèmes de signes وفي جعلها اهم تلك النظم واقصرها وايسرها ، مشدداً على الصفة التناقضية لمكوناتها الاساسية اذ يقول : « تختلف اللغة عن نظم العلامات الأخرى من ناحية مبدأ تكونها نفسه . فاللغة هي النظام الوحيد الذي يتكون من عناصر دالة وفارغة من الدلالات في الوقت نفسه »[8].

يخلص جاكوبسون الى تصور خاص حول علاقة الصوت بالمعنى على مستوى الكلمة ، التي تعد في رأيه وحدة دلالية للكلام متجاوزاً فيه وجهتي نظر العالمين سوسير وبانفينيست Ben-veniste او بالاحرى موفقاً بينهما . ففي حين يرى سوسير ان تلك العلاقة عشوائية ، اذ يشبه اختيار ألفاظ اللغة ، بلعبة الشطرنج ويراها بانفينيست ضرورية ، يجعل جاكوبسون هذه العلاقة سلاقتين : خارجية وداخلية ، الاولى علاقة تجاوز وتماس Con-tiguité والثانية علاقة تماثل وتشابه Ressemblance[9]، وفي ذلك ما يعكس طبيعتين متناقضتين للغة : طبيعة التناسب بين الالفاظ ومعانيها تناسباً اشبه ما يكون بالمصادفة وطبيعة التلازم بين الالفاظ والمعاني تلازماً يبلغ درجة الاتحاد الذي تتعذر معه كل امكانية للفصل .

شكلت دراسات جاكوبسون وغيره ، من رواد الالسنية البنيوية اساساً لغوياً ـ اذا صح التعبير ـ للكشف عن خصائص الادب والشعر ، بتطبيق مبدأ النوعية الذي هو المبدأ المنظم للمنهج الشكلي كما يقول ايخنباوم (احد الشكلانيين الروس) مضيفاً « انه كان من الضرورة ، من اجل تدعيم مبدأ النوعية هذا ، دون اللجوء الى علم جمال تأملي ، مقابلة المتوالية Serie الادبية بمتوالية اخرى من الواقع يتم اختيارها من بين عدد كبير من المتواليات الموجودة ، نظرا لتداخلها بالمتوالية الادبية مع قيامها بوظيفة مختلفة . ان مقابلة اللغة الشعرية باللغة اليومية هو ما كان يمثل هذا النسق المنهجي »[10].

وهكذا غدا تناول اللغة الشعرية ، رصداً للانحراف ، الذي تحققه حيال اللغة العادية (او النثر بمعنى من المعاني) ، وقد فصل جان كوهين في كتابه « بنية اللغة الشعرية»، الكلام حول هذا الانحراف وشدد على فعالية الوسائل الاحصائية Statisti-ques في تقدير مداه .

ففي مقابل اللغة العادية التي لا تشكل سوى اداة للتوصيل ، يرى الشكلانيون على لسان جاكوبسون ان « الامر في اللغة الشعرية متعلق بتبدل جوهري في العلاقة بين الدال والمدلول »[11] لذلك فان تعريفه للفونيم كرزمة ، من الخصائص المميزة سيكون اساسياً في رؤيته الى اللغة الموظفة شعرياً ، وحيث يمكن للدلالات ان تتعدد تبعاً لتوالي الاصوات وفقاً لاستعمالات خاصة للكلمات .

---

(١) المرجع نفسه ، ص ٤٠ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٥٥ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٤ .
(٤) Six leçons sur le son et le sens, p. 55
(٥) المرجع نفسه ، ص ٧٣ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٧٤ .
(٧) المرجع نفسه ، ص ٧٨ .
(٨) Six leçons sur le son et le sens , p . 78.
(٩) المرجع نفسه ، ص ١١٧ ـ ١١٨ .
(١٠) نظرية المنهج الشكلي ، ص ٣٦ .
(١١) المرجع نفسه ، ص ٢٧ .

يقول جاكوبسون : « تقوم اللغة الشعرية على نهج اولي هو التقريب بين وحدتين Unités من المؤلفات .

أ ـ المؤلفات الدلالية : كالتوازي parallélisme والمقارنة (حالة خاصة من التوازي) والاستعارة .

ب ـ المؤلفات الصوتية : كالقافية ، والسجع ، والمجانسة . . الخ »[1] .

وتنزع اللغة الشعرية ـ حسب جاكوبسون ـ الى تحقيق الوحدة بين هذه المؤلفات فالظاهرة الصوتية Euphonie وما تنطوي عليه من ترخيم وتطريب « ترتكز على تمثلات صوتية قادرة على الاتحاد بتمثلات دلالية »[2] .

يطرح جاكوبسون السؤال التالي : اين نعثر على الشعرية ؟ على ذلك الذي يجعل من النص الشعري شعراً . ويجيب كالآتي : « نشعر بشعرية النص عندما نحس بالكلمة ككلمة ، لا كبديل لشيء Objet او تفجيراً لانفعال ، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالاتها ، بشكلها الداخلي وشكلها الخارجي ، على كونها علامات مطابقة للحقيقة ، بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة »[3] ، ويعقب على ذلك بسؤال آخر : لماذا يجب الا تطابق العلامة الشيء في الشعر ؟ ويجيب ايضاً كما يلي : « لانه الى جانب الوعي المباشر بتطابق العلامة والشيء (أ = ب) هناك الوعي المباشر باختلافهما (أ≠ب) . لا مفر من هذا التناقض »[4] .

هكذا يرى جاكوبسون في اللغة الشعرية تناغماً بين عناصر متناقضة هناك من جهة القيم الدلالية (المعنوية) ومن جهة ثانية القيم الصوتية (الشكلية) ولنقل المضمون من جهة ، والشكل من جهة ثانية . وكما ان العلاقة بين الصوت والمعنى في مستوى الكلمة علاقة استقلال واتحاد في آن ، اذ لها وجهان : خارجي (تماس وتجاور) وداخلي (تشابه وتماثل) ، كذلك هي بين المضمون والشكل على مستوى العبارة ومستوى النص ، هنا يؤدي الاستعمال الشعري للكلمات التي تعدد احتمالاتها المعنوية نظراً الى تعدد الخصائص المميّزة المرتبطة بالمكونات الصوتية الاصلية للغة (الفونيمات) مما يجعل من المضمون الشعري مضموناً متحولاً يتحد بشكله الديناميكي .

هذا ما اخذ به الشكلانيون الروس ، ينقل تينيانوف عن ايخنباوم : « ان وحدة العمل الادبي ليست كياناً مغلقاً ، ولكنها تكامل ديناميكي . ان عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساو او اضافة ، بل بعلامة التلازم والتكامل الديناميكية ، ولذا ، يجب الاحساس بشكل العمل الادبي كشكل ديناميكي »[5] .

قضت النظريات الحديثة والمعاصرة على مفهوم الشكل كوعاء يصب فيه المحتوى او المضمون ، وبات فيها ان علاقة الشكل بالمضمون ديناميكية ، تناقضية اتحادية ، كما هي علاقة الدال بالمدلول في مستوى الكلمة ، اذ « هما كوجهي الورقة الواحدة كما عبر سوسير »[6] .

لم يعرف المضمون في النقد العربي ـ كما لم يعرف الشكل ـ كمصطلح نقدي . ولكن ، اذا قلنا انه بالنسبة الى قول فحواه ، او ما يؤدي اليه القول من افهام او ايحاء ، استطعنا ان نجعل له مقابلاً في النقد العربي هو المعنى الخاص الذي لا يوجد الا في الظاهر ـ وفقاً لعمود الشعر ـ اي انه ليس الا وشياً للمعنى العام الباطني . عندئذ يمكن القول ان النقاد العرب باستثناء عبد القاهر الجرجاني ـ قد جعلوا ثنائية اللفظ والمعنى مقابل ثنائية الشكل والمضمون في النظريات الحديثة ، وجعلوا اللفظ وعاء للمعنى اي الشكل وعاء للمضمون ، وذلك مرتبط ـ في مستوى المفردة او الجملة ـ بموقف النقاد من اللغة واقرارهم بالعلاقة الوضعية بين اللفظة ومعناها ، كما مر بنا في الفصل الاول من الباب الثاني . ومرتبط ايضاً ـ في مستوى القصيدة ـ بجعلهم مادة الشعر معطى ثابتاً ، وباتخاذهم من مبنى القصيدة الجاهلية مبنى ثابتاً ، سابقاً لكل كتابة شعرية ، ولذلك ـ كما سنرى ـ ابعاد حضارية تاريخية وفكرية .

كانت القصيدة الجاهلية ، كما يعبر ادونيس ، قصيدة اليقين والطمأنينة ، كانت تنويعاً على رتابة الحياة البدوية ، والمعاني الشعرية كانت معاني حسية : « فالشاعر الجاهلي لم يكن ينظر الى الاشياء بأفكار مسبقة ، كان يحسها ويراها بسيطة واضحة ، لا تخبىء بالنسبة اليه ، اية دلالة متعالية او اي معنى ميتافيزيائي »[7] ، وكان مبنى القصيدة مبنى حسياً اذا صح التعبير ، فقد رأينا كيف ماثل حازم القرطاجني بين البيت الشعري والخباء . اضافة الى ذلك لم يكن الشعر الذي هو تشخيص لتجربة فردية سوى ترجمة لتجربة عامة : « انه شعر ممتزج بقدر الانسان ومصيره ، بأيامه واشيائه الاليفة ؛ شعر شخصي لكنه لجميع الأشخاص »[8] . كانت القصيدة الجاهلية نقلاً للحياة العربية فالشاعر الجاهلي «لا يقصد ان يغير حياته ، بل يريد على العكس ان يؤكدها »[9] .

لقد وجد الاسلام في هذه القصيدة شرعة ملائمة للشعر ، فالوحي عندما رأى الى العالم رؤية جديدة ، وقدم للحياة مفهوماً جديداً ، تجاوز كل شكل سابق في التعبير ، ارسى شكله الذي يضم المعاني كلها ، لذلك فهو متجاوز لكل شكل لاحق ايضاً . لقد كان الوحي ترجمة حية وفاعلة لوحدة المضمون والشكل ـ لانه

⇦

(1) Huit questions de poétique , p . 25 .

(2) المرجع نفسه ، ص ٢٦ .

(3) Huit questions de poétique , p.46.

(4) المرجع نفسه ، ص ٤٦ .

(5) نظرية المنهج الشكلي ، ص ٥٩ .

(6) مشكلة البنية ، ص ٤٩ .

(7) ادونيس ، مقدمة للشعر العربي ، بيروت ، دار العودة ، ص ٣ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٥ .

(8) المرجع نفسه ، ص ٣٢ .

(9) المرجع نفسه ، ص ٣٣ .

ينطوي على جميع القيم الاخلاقية ، التي على المجتمع ان يتمثلها ، فلتكن هذه القيم مادة للشعر ، لتكن معانيه « العامة » يعمل على ترسيخها ، ولا يسعى لتوليد غيرها ، لان في مثل هذا التوليد ، نقضاً لحقيقة إلهية ، نقضاً لمعنى يتجاوز الانسان وقدراته .

لقد شرّع الاسلام للشعر ، فيما كان يشرع لكل مظاهر الحياة ، فبتبنيه الشكل الجاهلي ، قطع على الشعر امكانية افتتاح آفاق جديدة للتعبير ، جعله في خدمة الدين ، وحال دون تشكله المستقبلي في رؤية جديدة ، كما اوضح ادونيس : « يمكن القول ان الاسلام كان نفياً للشعر ، ليس لأن القرآن تجاوزه لغة وبياناً وحسب ، بل لانه ايضاً ، اصبح بعد القرآن ، مصدر معرفة ثانية ، بطل ان يكون مصدر معرفة أولى . ويعني ذلك ان الشعر صار اناء للافكار والقيم الاسلامية ، شأنه في ذلك ، شأن الكلام عامة . ومن هنا ، اكتسب ، بتعبير آخر بعداً لا زمنياً . لقد اقترن بمضمون مطلق ، فاصبح كقالب يحتويه ، مطلقاً مثله »[1] .

لقد احدث الوحي النقلة من المحسوس الى المجرد ، من الحياة الى مفهوم مطلق للحياة . لقد كان في تجريده للمعاني ضمن تصور كلي ، ان قدم للشعر مادة تناقض شكله ، فالمبنى الحسي الجاهلي ، اصبح مدعواً لاحتواء معان مجردة . عندها لا بد لهذا المبنى من ان يكون وعاء ، ان يصبح منفصلاً عن محتواه . لقد اصبحت ثنائية الشكل والمضمون قائمة فعلاً في الشعر بعد ظهور الاسلام ، فالمضمون المطلق الذي هو عبارة عن مجموعة من المعاني الثابتة مع مرور الزمن ، والتي تشكل جزئيات لمعنى كلي ، هو ذاك المغزى المختفي وراء الطبيعة ، وعلى المجتمع ان يتمثله . هذا المضمون عليه ان ينضوي في وعاء شكلي ، هو اساساً وليد الحس والتجربة العملية . هو اساساً نقيض للمفهومات ولصيق بالطبيعة . ان في ذلك ما افقد الشعر قيمته الاساسية في الخلق ، وجعله في خدمة الدين « بل ان الاسلام لم يؤثر كرؤيا جديدة في نفوس شعرائه الاوائل : حسان ابن ثابت ، وكعب بن زهير ، وعبد الله بن رواحة ، وعباس بن مرداس ، وقيس بن الخطيم ، وابو قيس بن الاسلت ، فقد كان الاسلام في شعرهم ، موضوعاً خارجياً ، لا تجربة داخلية . كان فخراً او هجاء للمشركين ومجادلة معهم ، او تضميناً لبعض الآيات ، او مدحاً للرسول والمسلمين . وعبروا عن هذا كله بالاسلوب الجاهلي سواء من حيث بناء العبارة او من حيث طريقة التعبير »[2] .

لم يعد للشعر من قيمة سوى قيمته الاعلامية ، وبات النص يقاس على ما هو سابق له ، بات على الشعر ان يجسد المضمون ـ اليقين ، الذي يتمثل بمادة معرفية هي مجموعة المعاني العامة المقتبسة من الوحي ، او ما ينتج من تنويعات عليها ، هي تلك المعاني الخاصة التي تنسب الى الشعراء او الكتاب والمتكلمين عامة .

فالقصيدة عند النقاد اصحاب « عمود الشعر » تجمع بين ثباتين منفصلين أصلاً : ثبات المعنى ، وثبات المبنى ، وكل ثبات هنا او هناك انما هو قياس للأدب على الدين ، من شأنه أن يؤدي الى ثنائيات كالقديم والمحدث ، اللفظ والمعنى ، الطبع والصنعة . . . الخ .

ويمكن القول ان الفصل اساساً بين اللفظ والمعنى هو نوع من قياس الادب على الدين[3]، ادى الى قصور النقد عن فهم الاعمال الادبية المبدعة حقاً ، ففي الشعر لا سبيل الى ازدياد في المعاني ، الالفاظ وحدها في تزايد ، تلك هي النظرة التقليدية التي تفهم التزايد اللفظي تنويعاً في المظهر الخارجي للكلام ، والتي جابهها عبد القاهر الجرجاني انتصاراً للمعنى ، فاكد ان التزايد في صور المعاني (التراكيب اللفظية) هو بالضرورة تزايد في المعاني نفسها .

لقد تفرد عبد القاهر ـ من بين النقاد العرب جميعهم ـ في قوله بالوحدة بين المعنى والتركيب النحوي ، فقارب بذلك القول بالوحدة بين المضمون والشكل في مستوى العبارة ، وانما توصل الى ذلك من ناحيتين :

اولاً : لم يقر بالقيمة المعنوية للفظة مفردة ، بل انه قوّم اللفظة معنوياً داخل السياق المنظوم . لقد رفض المفاضلة بين المفردات استناداً الى معناها القاموسي كما اراد المرزوقي ، وبذلك ترك للمعنى (الخاص) ان يتبلور تبعاً للوجه النحوي المتوخى في النظم .

ثانياً : لم يقل بظاهرية المعنى الخاص او بثانويته بالنسبة الى المعنى العام ، ذلك انه لم يوافق على وجود المعاني عارية من الالفاظ ، مع انه قد اقر بوجود معان عامة راسخة في الاذهان ، اذ وافق على وجود اصول للمعاني سماها الاغراض . وما دامت الاغراض عنده قد تكون مشتركة بين الشعراء او الكتاب عامة ، بينما لا بد للمعاني الخاصة من ان تختلف باختلاف الطرق النحوية ، وقد تؤثر بالتالي على الاغراض ذاتها ، فقد اقر عبد القاهر بالتفرد المعنوي للشاعر ، ذاك الذي لم يعترف به « عمود الشعر » جوهرياً .

ننتهي الى القول ان عبد القاهر هو الناقد العربي الوحيد الذي استطاع ان يكون سباقاً في رؤيته الى قضية اللفظ والمعنى رؤية متقدمة ، وذلك بالمقارنة مع ما تضمنته النظريات الحديثة حول ثنائية الشكل والمضمون . الا ان عبد القاهر قد عالج القضية في مستوى العبارة دون ان يتجاوزه الى مستوى النص او القصيدة ، وقد وقف في ذلك موقفاً مغايراً لعمود الشعر ، حيث يعد اللفظ وعاء لمدلوله ، وشكل القصيدة اللفظي ـ الايقاعي قالباً للمعاني ، خلافاً للنظريات الحديثة التي توحد بين الشكل والمضمون .

---

(١) الثابت والمتحول ، الكتاب الاول ، ط ٣ ، ص ١٥٨ .

(٢) الثابت والمتحول، الكتاب الاول ، ط ٣ ، ص ١٥٨ .

(٣) المرجع نفسه ، الكتاب الثالث ، ط ١ ، ١٩٧٨ ، ص ٥ .

قصة قصيرة

الجدار

محمود سعيد

في البدء كان نباحه منتظماً كدقات الساعة ، يقتحم الذهن ، وحيداً متفرداً ، في ظلام الليل الساكن ، ثم أخذ الصوت يضعف ، يضطرب ، يتحشرج ، يكاد يختنق ، يتلاشى ، ثم لا يلبث أن ينفجر صرخة ألم مدماة . . عواء طويل رقيق ، يتخبط في مسار الآلام والعناء.

ظنه حلماً كئيباً ، استيقظ على تواصله ، بيد أنه بدا حقيقة مؤلمة قضت مضجعه حتى استحال مع الظلام كابوساً ، شوكة في الفراش ، تقلب في سريره ، تعلق بأهداب النوم عبثاً ، فتح عينيه ، من أين يأتي الصوت !؟ كلب يئن ، يتحشرج، ليس في الطريق . . أين يمكن ان يكون ؟. عند الجيران ؟. في الحديقة ؟.

كانت امه واخوه غارقين في النوم ، نهض على رؤوس الأصابع ، جاس في المطبخ الصغير ، اراد ان يقرأ ، فتح صفحة نظر اليها برهة ، لم يفهم شيئاً ، الكتاب كان صفحة من الصفيح تعكس ضوءاً صلباً كالدبابيس ، رجع الى السرير ، تقلب مع صوت الكلب ، متى أغفى ؟. لم يدر ، لكنه استيقظ بعد الآخرين ودبابيس ساخنة تحرق عينيه.

كان الجو صحواً ، والربيع يتمطى كمهر في عنفوانه ،وشمس الصباح تترع « الطارقة » الصغيرة بدفء لذيذ يدغدغه نسيم بارد لم يفلح في تهدئة اعصابه ، انفجر حينما اطلع على نتيجة مجيد بصوت مجنون :

ـ قلت لك انك يجب ان تحصل على معدل يمكنك من الدراسة في قسم داخلي خارج البصرة ، الم تعدني بذلك؟

ـ بلى .

ـ ألم أعرض عليك أن آتيك بالمدرسين ؟

ـ بلى .

ـ أحققت وعدك ؟.

وفيما كان يحتد ، يتفجر براكين محرقة ، كان مجيد يتضاءل ، ينكمش ، يصفر ، حتى لم يبق من ملامح وجهه سوى إهاب أسمر ، تتآكله بقع « النخالة » الخضراء إرتجفت يمناه تحت ثقل ورقة النتيجة ، لمعت في عينيه دمعتان طريتان ، فيما اندفعت امرأة في الستين ممتلئة ، تغالب بصعوبة التهاب المفاصل في رجلها اليسرى ، هتفت مرتعبة وهي تنظرفي عيني مجيد :

ـ رسبت ؟. يا ويلي !.

وجد مجيد لسانه اخيراً ، هتف بصوت يهدجه انفعال دامع :

ـ انا من الثلاثة الأوائل في المدرسة ، ماذا تريدون اكثر من ذلك ؟. . . وبدون شعور مدت يدها الى بطنها ، كمن صفعته موجة مرض مفاجىء، إتكأت الى الجدار ، ثم جلست على الأرض، تغضن وجهها ، لهثت :

ـ تعال أقبلك .

ركض الاثنان نحوها :

ـ ما بك .

ـ غالبت المرض.

ـ مغص انتهى . . لا شيء . .

بدأ الكلب يعوي من جديد ، كأنه يحتضر ، انتفض حميد ، رانت لحظة صمت تدحرجت فيه دمعتان على خدي الأم ، تحشرج صوت الكلب من جديد ، فقد حميد اعصابه : « اين هذا الكلب ؟». لمعت عينا اخيه الصفراوان : « في بيت المقدم ».

أشار الى حديقة الجيران ، جدار يعلو متراً ونصف المتر يفصلها عنهم ، حاول ان يهدىء اعصابه لكن موجة عارمة من الداخل جعلته يغضب من جديد ، تهدج صوته في تحسر وضعف وانسحاق، عاتب بمرارة :

ـ قلت لك انها فرصتي الأخيرة كي أعيش حياتي الخاصة ، افهمتك كل ظروفي،القبول الذي جاءني ، أريد أن أكمل دراستي كباقي الناس في الخارج ، أتنفس بعض الهواء النقي حراً ، أتحرر من مسؤوليتكم ، لن يتحقق كل ذلك الا بقبولك في قسم داخلي حيث تعيش الوالدة مع احد اخوتك الى أن ارجع .

وكانت شابة في الثلاثين قد دخلت دون ان يتنبه اليها احد ، واندفع من يدها طفل في الرابعة ، اسمر ، احمرت أرنبة انفه من برد الصباح ، الى ذراعي حميد ، إتكأ على صدره ، ادار وجهه الى امه ، فتساءلت هذه مرتاعة .

ـ ما هذا الوجوم ؟. قالوا لي إنك نجحت .

اكد مجيد :

ـ نجحت بالفعل . . لكني لا استطيع الذهاب الى القسم الداخلي ببغداد .

إحتجت : « ولِمَ في بغداد ؟ ادرس هنا » .

لم يلتفت حميد اليها ، اكمل :

ـ بلغت الخامسة والثلاثين ، منذ سبعة عشر عاماً ، منذ أن كان عمرك بضعة اشهر وأنا أعولكم ، أوصلت اخوتك الثلاثة ، زوجت اختك هذه ، وها انذا أريد ان احقق حلمي الوحيد ، الفرصة الأخيرة لي . . انت قضيت عليها .

وضع وجهه بين يديه ، إتكأ الى الجدار ، خيل اليه انه فقد ملامحه البشرية ، أصبح تمثالاً لليأس مجسماً ، لم يكن من هواة الأحلام ، يكفيه حلم واحد ، أغرقه بالآمال منذ ان سقطت التركة الثقيلة على رأسه ، أم وثلاثة إخوه واخت ، لم يبن أي قصر في الخيال : فقط : عشرة دنانير يدخرها كل شهر في المصرف ، كم أصبحت الآن؟. الف وستمائة وعشرة دنانير ، يحسبها كل شهر منذ ان اشتغل ليعيل القطيع العاق . . الناكر للجميل ، مبلغ كاف له كي يكمل دراسته في بلد أوروبي ، يغسل القلب من أوساخ وجيف الكد والقهر ليرجع قبل أن يصل الأربعين ، أهذا وهم؟ ربما وهم . . أيجوز انه اختلقه كي ينقذه من اليأس ؟ . . الطبيب والمهندس والضابط الذين « بزرهم » أبوه اعالهم وأوصلهم ، لكنهم انسحبوا بخبث ، انسلوا كما تنسل الشعرة من العجين ، لماذا وحده يعاني ؟ كلهم يعيوشن بنعيم وبذخ ، وهو يكافح في سبيل تحقيق حلم يسره وحققه لهم ، احس بهذا الحلم يموت في صدره ، يتضخم ميتاً متعفناً كالجثة المتفسخة .

ـ لن تكمل دراستك .

فاجأته بشرى بجد ، طافت موجة شعاع ملتهب في عينيها الواسعتين ، نظر اليها ساخراً .

ـ إننا نحتاجك .

ـ أأنا أخوكم الوحيد ؟

ـ نعم انت الوحيد .

ـ والباقون ؟

ـ كلاب . . نعم كلاب . . يومان مكثت عند فريد ، طبيب يملك نصف الدنيا ، وارده اليومي بقدر راتبك ، مئة وعشرون ديناراً ينثرها على رأس زوجته كل يوم ، لم يتحملني وزوجي المريض يومين ، يدخل عابس الوجه ويخرج عابس الوجه كالقرد ، اهذا اخ ؟. وذلك المهندس الذي يعيش مع زوجته في الخارج ويقضي الصيف في سويسرا كل سنة مع اطفاله ، اعرفنا بهدية ولو قطعة قماش طيلة عشر سنوات منذ ان تخرج . وهذا الضابط الذي يلعب بالفلوس أرأينا وجهه منذ تخرج ؟ كلهم حقراء أنذال ، ليسوا إخوتنا ، انت اخونا الوحيد ، أبونا وأمنا ، لم نعرف سواك اصبحوا من عالم غير عالمنا ، عالم الأغنياء ، لا يريدوننا ولا نريدهم ، ستبقى لتعيش معنا ، وتساعدنا ، انظر الى ابني هذا ، ماذا يرتدي ؟ هذه الدشداشة الوحيدة التي عنده ، مرتقة في عشرة امكنة ، اتعلم اننا لم نذق اللحم منذ اسبوعين ؟ ولم نر برتقالة واحدة منذ أن ارسلت لنا ذلك الكيس قبل اربعة اشهر ؟ . .

طفقت تبكي بحرقة ، بينما أخذت أمها تمسح دموعها بذيل عصابتها .

ـ جئتك كي تنقذني ، ولا بد أن تفعل . . أين أذهب ؟

ـ قاطع بنفاد صبر :

ـ لهذا جئت اذن ؟

ـ نعم . . لهذا جئت ، اريد مساعدتك ، خدمة عشر سنوات ذهبت كلها دون اي تعويض ، والدكان التي كنا سنؤجرها جاء عميد متقاعد رفع « سر قفليتها » الى ستمائة دينار . . من مئة الى ستمائة ، لا نستطيع ان نؤجر غيرها لأنها الأقرب الى الدار ، وهو مريض شلت رجله . . . الى من نتوجه ؟

لطف لهجته :

ـ أأنا الذي طلبت من زوجك ان يكون بطلاً ؟

ـ لا . . . لكن كنت معجباً بشهامته وصفاء تفكيره ، وثباته على مبادئه ، كنت تفضله على كل اخوتك .

نظرت اليها امها بتشجيع ، أضافت وقد أعدتها حماسة ابنتها :

ـ كلميه عن سلمى .

فهتف متضايقاً :

ـ قلت لكم الف مرة اني لا اتزوج الآن .

كانت قد اعدت له بضعة اسماء فتيات اختارتهن له ،وكانت تبغي ان تربطه الى المكان الذي لا تريد ان تغادره الا الى القبر ، لكن هتافه وأد الكلمات في فمها ، قبل أن تشرع بفتح شفتيها :

ـ أي زواج واطفال ومعيشة؟ أي شيء يحققه راتب الإعدادية الزهيد ؟ وفي هذا القبر . .

اشار الى الدار ذات الغرفة اليتيمة ، قاطعت اخته :

ـ لم لَمَ لا ؟ . أكتب على الفقير ان لا يتزوج ؟ ما الفرق بين حياتنا وحياة فريد الطبيب ؟ أو صالح المهندس ؟ أو فاظل الضابط ؟ الحياة نفسها بدل الحصيرة سجادة ايرانية ، وبدل اللحم عدس .

اغرق بالضحك برهة ثم صمت ، رانت على وجهه ابتسامة صفراء، اي مستقبل رتيب مظلم ينتظره ؟ مات عمره كله . امله .

نوَّص الكلب من جديد ، كأنه يلفظ أنفاسه الأخيرة ، اي روح طويلة عند هذا الحيوان لو يموت لينهي هذه الموسيقى الجنائزية ، صوت مستقبله المتسربل بالقنوط ، بالموت يدب في عروقه .

احسَّ مجيد ان اخاه يفكر بالكلب ، وقال :

ـ البارحة قتل الأطفال كلباً بالحجارة قرب الباب .

اراد أن يقول له : « كما تقتلونني انتم » سأله : « اتعرف مكانه؟» .

ـ من ؟
ـ هذا الذي يعوي في الليل .
ابتسم مجيد ، اشار الى حديقة الجيران : « لا بد انه هنا » .
من بين اغصان الجهنمية الحمراء ، أطلا الى حديقة الدار الواسعة ، شجيرات الأشرفي تتفتق عن ورود بحجم الرمانة الكبيرة ، الوان متدرجة في العمق والانفتاح ، زهور الياسمين الأحمر والأبيض تزغرد على الأسيجة ، زنبق على شكل هندسي ، دوالي عنب ، زهور منمنمة في ألوان شتى ، الحديقة وحدها اكبر من دارته الصغيرة المؤجرة اكثر من عشرة اضعاف .
آنسته اشراقة الورود نفسه ، ابتسم رغماً عنه ، ترك نظره يتسكع كسلاً متلذذاً متشرباً انغاماً فردوسية منعشة ، يا للألوان البهيجة ! . . ستائر الآس مقوصة بعناية فائقة كجدران سماوية ، بساط الزبرجد يلتهم الممرات ، الممرات الناعسة بشذى الفجر ، يحتضن بغرام ملائكي فسقية من الموزائيك الأزرق في وسط مربع ضلعه ثلاثون متراً ، كيف يتمكن بعض الناس من خلق جنانهم ؟ لكزه اخوه مشيراً الى الكلب : « ذاك هو » قال له : « انزل وانقذه » . « هتفت الأخت مرتعبة : « لا . . لن ينزل احد ، منذ ان سرقت دارهم قبل ثلاثة اشهر اقسم المقدم ان يقتل كل من يراه يحوم حول البيت » . حدق حميد مفكراً بحالة الكلب المشدود من رقبته الى شجيرة ورد صفراء ، وقد تجمدت الدماء على انفه الصغير ، كان شعره عند الرقبة كالزغب الخفيف ، أشبه بقطيفة اسطورية سمراء تميل الى صفرة مغبرة .
توجه نحو المطبخ ، جاء بسكين صغيرة ، بدون تردد ، تسلق الجدار ، قفز الى حديقة الجار ، في الوقت الذي كبتت اخته رغبة شديدة وبصعوبة في ان تصرخ ، ردد اخوه دون شعور : « سيقتلك ان رآك » .
جاءت الأم الى « الطارمة » وبيدها صينية الشاي ، وحينما شاهدت الكلب ، نظرت الى حميد مؤنبة ، ابتسمت لم تقل شيئاً ، لكنها هتفت بألم « وماذا بيدك ؟» أحس حميد بغرزة وسلخ في ساعده لم يأبه له وهو يقص الحبال العديدة التي كانت تربط الكلب الى اشواك شجيرة الورد ، لكن صوت امه نبهه الى الجرح ، لم يتوقع غزارة دم كهذه ، في حمية الحركة تمزق الردن واصطبغ بدم قانٍ ، ربت على كومة الفراء الطرية المستكينة بأمان امامه ، لم يحاول الكلب العجوز الإفلات أغمض عينيه من جديد ، لكن عندما رأى الحليب امامه في إناء صغير انتفض وأخذ يلعقه ، مرقصاً ذيله بسعادة ، ثم استكان الى نوم عميق كان هرماً رقيقاً ، يطل على بوابة الفناء ، وعندما حمله حميد ارخى رقبته على ساعده كطفل مدلل ، فيما بدا شعره ناعماً وكأنه ممشط بعناية شوهها خث الدم القاني الذي لم يكد يتيبس ، وظهرت بين ثنايا الشعر الخفيف عند البطن بضع قرادات ملتصقة بالجلد ، لم يقاوم ، كان من الهرم بحيث انه ترك امر حياته والآتي من ايامه القليلة للمقادير تديرها أنى شاءت .
فتح الباب ، وضعه بعناية قرب «برميل » القمامة ، ودخل .

قراءة في "الياطر"

التجربة تصنع الرجل... والمرأة تفجر إنسانيته

عاطف البطرس

(أنا زكريا المرسنلي رابط الحوت في الماء، الراقص على ظهره في الماء الذي تحدثت عنه الاسكندرونة وعن فعلته ، أهل مدينتي نسوني . . . ربطت لهم الحوت ونسوني . . . وغدا اذا جاء حوت آخر يذكرونني).

بهذه الكلمات القلية يمكن ان نلخص قصة البطل الذي صاغه حنامينه من ابسط المعادن واكثرها نقاء، لأن قيمة البطل في (الياطر) ، لا تأتي من براعة صنعه فقط، وانما من كونه يتجاوز حدود الزمان والمكان رغم ارتباطه العميق بهما ، الارتباط الذي يدخل في صميم الشخصية ، ويكون نسيجها العام . إن الوجه الانساني لزكريا المرسنلي المعزول عن انسانيته ، في مدينة عاهرة ، والذي سيعود اليها بعد رحلة عذابه في الغابة التي ستنقي جسده وروحه هو الذي يدفع هذه الرواية الى رحاب الآداب الانسانية الكبرى . . . لقد دق حنامينه باب العالمية بروايته هذه بكلتا يديه دون ان يغفل الخصائص المحلية المميزة لبطله ولعالم الرواية الداخلي الذي حضن رحلة البطل وفجر صراعاته . . (لعنت في سري المدينة والحوت وزخريادس واولاد الكلب الذين حرضوني عليه ، بدا لي أن الحياة حلوة هكذا ، دون ذهب ولا ماس ، دون بيت ولا زوجة ولا ولد ، كل هؤلاء اعداء على نحو ما ، وليس لي صديق الا البحر هو وحده الذي يقبلني ويعرف سريرتي ، ويقدر أن يغسلني من خطيئتي).

لقد أخطأ زكريا ، قتل زخريادس الذي اغتصب تعبه ، هم دفعوه الى القتل وسموه مجرما ، وظروفه هي التي قادته الى القتل ، لم يكن يضمر ذلك في نفسه وهو الذي كره ولده الوحيد لأنه قاتل ، لكن الانسان نتاج اجتماعي ، محصلة لمجموعة علاقات ، تتشكل وفق الظروف المحيطة به ، ظروف زكريا كانت سيئة جدا ، في مدينة تقوم على الاستغلال لقد حاولوا استغلال صدقة اغتالوا براءة واقدام الصيادفيه، بساطته واندفاعه نحو حقه المهضوم . كرش زخريادس اغراه ، اغراه ، هذا الكرش الذي بلع الفضة والماس والذهب الذي اخرجه زكريا من قلب الحوت ، الكرش الكبير هو السبب في هرب زكريا من مدينته التي احبها لاحقه الخوف . . . الى اين سيذهب الى البحر صديقه الوحيد الذي يحفظ سره ، الى الغابة التي لا يعرفها . الندم يلاحقه (يا إلهي انا الضخم كجاموسة الجاف كزيتونة احرقها الصقيع احس وربما لأول مرة في حياتي بالرغبة في أن اركع واصلي). ندمه يقتله ، انه الانسان على نحو ما ، لقد تبدل فيه شيء ما، ان ما اقترفه فجر فيه نبعا شحيحاً ، في الصخرة التي في داخله قطرات منه ، اذابت قسوته ، غسلت ما حول القلب ، شقت لها مجرى حتى بلغت رأسه المثقل بعبء جريمته ، الى الغابة يا زكريا . . . هناك ستعيش ستلاقي الويلات تعاني غربتك وحيداً ، منبوذاً . زكريا يتحول لقد بدأ يفهم معنى الجوع وكيف يسجن رجل من اجل رغيف ، هناك شاهد المحبين فتعلم معنى الحب ، خاض معارك قاسية أثبت فيها رجولته البحرية لكنه اصبح جرذاً مرة وبرميلا مثقوباً مرة اخرى ، وقواداً . . ولكن ثقته بنفسه سرعان ما كانت تعود اليه ، انه الصياد الماهر ، ابن البحر الذي يعرف كيف ينتصر على عدوه ، اخلاقه اخلاق بحار ، لا يعرف الجبن (لا يقبلك البحر الا اذا كنت شجاعاً وما عليك الا ان تقاوم) لقد رفض ان يقتل حارس المنارة ، فيشرد زوجته ، رفض أن يسرق المحفظة ، رغم حاجته للنقود الموجودة فيها . روحه كانت تطلب روحا ، شيئاً حياً يراه ، يسمعه، يضع يده بين يديه ، يحس بوجوده ، يغريه بحركة ، اغتالته الطبيعة فكرهها، اغتالت الشيطان فيه ، كان منسجماً مع شيطانه كان ذلك الشيطان ملائماً لجسمه وروحه . . .

الحصار :

(خذوني او تعالوا ، افعلوا شيئاً من اجلي ، اقتلوني ولا تدعوني هكذا منبوذاً يا أسماك البحر ، ايها البحارة والصيادون ، انا جاركم وحدي . . .).

الغابة جدران رصاصية تضغط على صدره هي لم تقبله كما قبله صديقه البحر ، لذلك كان يهرب اليه ، يناجيه، يتوحد معه هرباً من قسوة الغابة ، البحر صديقه الوحيد ، يعطي دون حساب ، الغابة تطارده تحرمه من أوليات الحياة تعضه بانيابها الحادة . المرسنلي مطارد من داخله أيضاً - رغم الظروف الخارجية السيئة المدينة التي نسيته ودفعته للقتل ، الغابة الظالمة التي لم تقبله ، قلة

الطعام ، المشاكل اليومية ، ومن الداخل الخوف ، الندم ، الرهبة ، الحس الانساني المتفجر في الصدر الذي ما كان ينمو عند زكريا لولا ظروفه الجديدة بعد القتل . . .

لقد وفق الكاتب في تجنب الاغراءات البوليسية التي تشبع حاجة المطاردة الخارجية وتقودنا للانزلاق الى ساحة الجذب البوليسي والتشويق الفارغ ، لقد آثر الكاتب صيغة اخرى للجمال الذي يجسد هذه المطاردة العنيفة من الداخل والخارج ، وهي صيغة الخطوط المتوازية ، فتارة نشعر ان القوة المطاردة هي نفس البطل المنفصلة عنه لتصبح عدواً له ، وسوطاً يجلد روحه ويفجر عذابه الداخلي ، ومرة اخرى نلمس خطاً آخر هو ظرف القتل الذي دفع اليه وقسوة الغابة ، وصوت الدرك ، وكثيراً ما تختلط الخطوط لتشكل في النهاية العنصر الغائر في نفس البطل الذي لا يستطيع قهره مهما فعل من اجل ذلك . . .

لقد قهر زكريا ضعفه الجسدي ، خرج معافى بعد قتل الكلب حتى لحظات اليأس من الشفاء والحس بدبيب الموت كان يقابله بالتمسك بالحياة والسعي لأجلها بمجهود أخير ، لقد كان يتعامل مع جسده بوحشية ، ينفصل عنه يتعامل معه كأنه جسد بغل ، ألمان عاشهما زكريا : الم نفسي ، وألم جسدي ، وعندما تصبح المواجهة ذات وجهين الماضي والحاضر ، القتل ، ومواجهات الحياة الجديدة ، الغابة والأزمة التي قادته اليها جعلت من زكريا الذي يملط رأس العصافير ولم يكن يفهم لغتها ، لقد جعلت منه المحنة شيئاً آخر مختلفاً تماماً ، أن زكريا الذي يضرب ولده حتى الموت يصبح رقيقاً ، صافياً ، محبا حتى لولده القاتل ، لا لأنه من صلبه بل لأنه يتعذب مثله ، ان زكريا يتحد مع المعذبين ويعاني آلامهم ، لقد اتسع افقه اصبح اكثر رحابة ، خرج من حدود ذاته الى تخوم العالم . زكريا الذي كان وحشاً صار من بني آدم ، تاب ، علمته الأيام ، صار عجوزاً نذر نفسه لزوجته صالحة ، حتى السمكة التي كان يقتلها تركها تنام وتحلم على الرمل ، هي التي ماتت بسرعة . . . .

انه زكريا نفسه الذي قتل زخريادس وضرب وحيده حتى الموت يتعامل مع سمكة بهذه الانسانية الشفافة . ما هذه المفارقة ؟ انسان ذو طبيعتين : في البحر إنسان ، في البر وحش يملط رأس العصافير (ولكن الكلب نفسه لا يستمر في الركض وذنبه بين خلفيتيه والأحجار تلاحقه ، يقفز ، يعوي ، يعض ، وسأعض ، هالك على كل حال ، لن اهلك وحدي لن افطس دون ان اخربش ، القط المحصور يخرمش ولست اضعف ولا أجبن منه ، اذا فرض علي ان اكون قاتلاً او مقتولاً . . . لا بل اكون قاتلاً) . زكريا يشف ، يرق ، عندما تتوفر الظروف الصحيحة ، يصبح وحشاً قاتلاً ، عندما يفرض عليه ذلك . انه الرد العفوي على طبيعة الحياة في ظل الظلم واللاعدالة ، شخصية مزدوجة ، متناقضة ، لكن المرسنلي لا يعرف الفلسفة ، حكيمه الوحيد (عيعوب) فمن أين جاء التركيب المعقد لهذه النفس الضائعة؟ ولن سرعان ما تكتشف ان المرسنلي امتداد للحياة بكل ما فيها من قبح وجمال ، من دناءة ورفعة ، اليست الحياة تحمل القسوة والرقة معا . . . ؟

الولادة : « وداعا يا زكريا . . . مات زكريا ، الأفضل ان يمون ، سأدفنه بغير اسف ، ومعه أدفن كل علاقة بالمدينة ، ومثل جدي بعد زوجته الأولى ، ابدأ من جديد بزوجة جديدة ، الغابة زوجتي ومعها أعيش يا غابتي ، يا رفيقتي أنت بيتي وفي الأخير قبري ، لن اهجرك ؛ وارجع الى مدينتي العاهرة » .

لقد اصبحت الغابة مدينته ، صارت عالمه ، الفها ، احبها ، لم تعد رصاصية تضغط بثقلها على صدره مثلما كان يحس بها وهو خارجها أو أثناء صراعه من اجل الحياة في منعرجاتها ، انه يحبها ، ليس لأنها قبلته ، كما قبله البحر فقط ، انما لأنها كانت المزود الذي ولد فيه من جديد ، لقد اصبح . يحلم ان يكون له فيها مكان ، شبر من الأرض ، لقد تبدل زكريا نهائياً ، رجل جديد ، قلب جديد ، هذا ما فعلته شكيبة قوة الكشف والتحويل ، قوة التفجير الذي هدم حياة زكريا القديمة واعاد اليها صفاءً جديدا ، جعلها روحاً هائماً على وجه الماء . « صوتها كان متهدجاً ، متلعثماً ، والقرمز على الوجنتين والعنق والتماعة العينين ، تبرق بضراعة محيرة ، مهيجة ، كل ما فيها غدا مطاوعا ، تحت غشاء من التظاهر بالتمنع » . انها الأولى في حياته والتي كانت تحظى باعتبار الانسان منه ، وتنتزع المودة من ضعفه ، ومن شعوره بأنه مدين لها بوجودها قربه وبالخبز الذي تحمله له وبالعاطفة التي ذوبتها دبساً وماء في القرعة التي في يديه . .

صالحة امرأة جيدة ، وزوجة فاضلة ، الا ان جسدها قد ترهل ، لم تعد تشبع . إنه زكريا يريد الآن علاقة خارج اطار الزواج الذي يحد من تطلعه نحو مطلق عاطفي ، لقد علمته ذلك شكيبة بوهجها ، ودعته يعود الى مفاجأة البحر بعد أن اصبح كفؤاً له :

منك العتابا ومني الميجنا : يا بحر كل العيون عيون . . . . وانت عيوننا . . . . . صيادك عاد اليك . . . . لقد كان ثقيلاً بغيضا ذلك الواجب الزوجي اللعين ، من اين تعلم زكريا ذلك ؟! . . . سيعود الى صالحة دون ان يعضها ، سيغتسل ويحلق شعره ، ولن يجامعها دون رغبتها ، لن يضرب (عبعوب) . . من اين كل هذه اللباقة ، والرقة والشفافية ، زكريا . . . كيف تغيرت ؟؟؟ انت الذي قضيت حياتك في أحضان أم زخردياس .

الخلاص: « لا بد من قرار ، الى الداخل ، ام الى الخارج ، لا استطيع اجتياز البحر ، وعلى البحر ينتظرونني ، فماذا افعل يا ربي ، ماذا افعل . يا ناس ، يا امي يا ابي ، لماذا ولدتني ، يا دنيا يا عاهرة ، يا عاهرة ، العاهرات انت ، ماذا فعلت لك حتى بلوتني هذه البلوة » . . . . . ضربته الحياة بيد ثم قدمت له يدا اخرى قدمت له حياة جديدة كاملة ، شكيبة « الحب » كانت خلاصة ، بدايته ، حلمه المستقبلي ، شبابه الفائت ، لقد اعادت تشكيل نفسه ، خلقتها بعدما كاد العدم يفنيها . بنت له

عالما جديدا نقيا ، سيحمل اليه صالحة وعبعوب وزخريادس وامه الساقطة ايضاً ، حيث ستتم تنقيتها ، لقد كانت سعادته غامرة بها ، ليست لأنها سترته بعد عري وسقته بعد عطش ، واطعمته بعد جوع ، بل لأنها اعادته الى الحياة ، « جويجته » الغالية ، معها أصبح يحلم ببناء بيت وشراء فلوكه وانجاب اطفال ، انها خلاصة الداخلي ، معها فقط كان ينسى مقتل زخريادس ، ومعها فقط كان يجد انسانيته الضائعة. لقد سترت شكيبة الجسد منه والروح ، زكريا في الخيمة التي ستصبح عما قريب بيتا مصنوعا من غصون الأشجار ترفرف فوقه عصافير الحب وتغسله الشمس بأشعتها ، زكريا رجل آخر تماماً انه رجل المستقبل يرقب بيته وحياته ، تشاركه البناء شكيبة ، الوجه الآخر لحقيقة الانسان فيه .. لقد اصبح طموح البطل اعادة بناء الحياة بصورة عادلة ، بعد ان حصل على علاقة عاطفية تقوم على تكافؤ عقلي وشعوري ، لقد خطا خطوة اعمق نحو استعادة جوهره ، لقد وفرت له شكيبة (الحب) جمالاً روحياً وقدرة عظيمة فجرت عقله ايضاً حيث ان عبعوب لم يعد حكيمه الوحيد والمحامي لم يعد اكثر قدرة منه على الكلام ، لقد كانت علاقته بشكيبة قصة حب حقيقية تسجلها الحياة انتصارا ضد ظروف القهر والهزيمة التي يفرضها صراع الانسان مع الطبيعة والمجتمع والذي سيبقى مستمراً ما دام الجنس البشري قائما .... في المدينة تشكل المرسنلي هو نتاج ظروف معينة ، نسج لها ، الا انه يحمل خصوصية ما فردانيته تميز ، في البركان كذلك وفي الغابة كان ..... ومع شكيبة بعد تحولاته الجذرية ، حمل فردانيته لذلك احبته شكيبة ، التي غيرته ، بدلت معتقداته التي زرعها في رأسه عبعوب ، هذبت سلوكه ، احبته ربما لأنه وحشي او لأن احداً في القرية لا يشبهه او لأنه قرر في اللحظة الأخيرة وفي قمة حبه لها ان يهبها لزوجها «آه لو تبقى شكيبة اه لو تبقى معي كنت انسي عذابي ومدينتي ، كنت اراها كل يوم نتحدث ، نعمل ، نسير في الغابة ، نبني بيتا ، ننشيء في الحديقة ، ونضع القارب ، كنت آخذها فيه ، اجلسها على طرفه ، واجعلها ترخي قدميها في البحر فاغسلها ، وفي الجبل احملها على كتفي وفي امسيات الصيف نستلقي على عشب الغابة نعد النجوم ونتنزه بضوء القمر».

هذا هو العشق .... يا إلهي هذه هي البلوة التي خبأتها لي،ان اصير عاشقاً في الأربعين من عمري ، وأخضر مثل عود النعاع انا البلوطة اليابسة ».

ان بساطة شخصية زكريا ونقاء شخصية شكيبة (التفجير الانساني) ما هي الا اقنعة فنية يستخدمها الكاتب ليقدم لنا شخصيات تصارع ذاتها ثم تصارع العالم بغية تحقيق وجودها من خلال شروط انسانية افضل. لقد اصبح المرسنلي عاشقاً جديداً ، اراد الموت على الهزيمة وخاصة امام شكيبة التي رفضت ضربه لأن النساء في الجبال لا يضربن الرجال بل يقتلنهم ، لقد قتلته شكيبة ... ان صراعه الداخلي امامها كان قمة انسانية وروعة انفجاره ، انه عاشق من نوع اخر ، عاشق بحار ، صياد ، ليس كابن المدرسة ، لقد فضل الموت على الهزيمة لكن شكيبة كانت اغنى ، اكثر انسانية منه وعلى يديها وجد اسعافه ، لقد غسلت قميصه الممتزج دماء ودموعاً بعد ان غسلت روحه ونقتها ووهبته خلاصه الأبدي .

ان شخصية المرسنلي ما كانت لتكشف عن نفسها وعن غناها الروحي الا من خلال مرحلة الصراع الداخلي هذه ، ففي شخصيته كانت تكمن قوة قادرة على تحرير نفسها من كل اشكال العبودية ، هذه القوة كانت بحاجة الى الكشف فجاءته من شكيبة ابنة الجبل البسيطة كصليب ، النقية كقطرة ندى . لقد كان تطور شخصية المرسنلي مرتبطا بتغيير الوسط الذي حمل صراعاً مزدوجاً فجر كل هذا الغني الوحي في شخصية البطل ، ان الصراع مع المجتمع ممثلاً بزخريادس جعله يهرب الى الغابة ، وصراعه مع الغابة ولقاءه مع شكيبة اعاد خلقه من جديد ، ليعاود دورة حياته تاركا الغابة مبتعدا عن شكيبة بعد ان نادته مدينته العاهرة التي نسيته والتي عاشت في لاوعيه طيلة رحلة عذابه . لقد هاجمها الحوت مرة اخرى وعليه ان يعود اليها رغم كل شيء، ما كان بوسعه وهي في محنتها ان يكون خارج المحنة ، لقد قل الرجال في المدينة ، ولكن مدينته يعرفها صامدة مقاومة لا تهزم ولو حاصرتها حيتان وعواصف العالم ، وبدون وعي او تفكير يقرر العودة وكأنه يكتشف فجأة ان غربته كانت موقتة وان هروبه من الدرك من الناس الى الغابة ، لا يقدم شيئاً لمدينته ، ولن يغير شيئاً في العاهرة ، عليه إذن ان يعود ويترك وطنه الصغير المفعم بالانسانية الى وطنه الكبير الذي يخلو منها ، عليه ان يعود الى قلب المجتمع الذي كان السبب الاول في هربه . .

لم تكن طرق النضال ضد الواقع لتغييره ، واقامة واقع بديل واضح امام البطل في البداية ، ما كان بوسع المرسنلي ان يتجاوز مقتضيات شرطه التاريخي ليدرك ان حلمه الفردي ومحاولته بناء عالم في الغابة مواز للعالم في المدينة وخال من كل مشاكله حلم رومانسي رغم ان هروبه الى الغابة لم يكن خروجاً رومانسياً من قسوة الواقع لقد كانت الغابة الفرن الذي جرب المرسنلي نفسه فيه ، احترق في ناره ، اكتشف بطولته النادرة وتميزه العجيب.

ان تغيير العالم واعادة بنائه من جديد ، لا تتم الا بوعي قوانينه العامة ، وادراك طبيعة القوى المتصارعة فيه ، وهذا ما لم يكن متوفراً لدى المرسنلي ، وكل ما عرفه وتعلمه : هو ان الحب رائع ليس بهدفه النهائي فقط بل بكونه يسمح باظهار امكانيات وطاقات الانسان الروحية الخلاقة التي ستساعده على اعادة تغيير العالم وبنائه بشكل صحيح . لقد قدم لنا الكاتب شخصية انسانية ، متوقدة بدت بسيطة ساذجة ثم اغتنت من خلال التجربة والمواجهة ، واصبحت رمزاً لعظمة الانسان رغم عنف القوى المضادة. القامعة لتفتح امكانياته ولتفجير طاقاته الانسانية الموجودة في داخله التي لا تحتاج الا للظروف الصحية لكشفها وتألقها .

قصة قصيرة

مملكة الربّع الخالي

حمد صالح

ليل القرىٰ أسود مثل الكحل ، ووجوه النساء المتعبات أقمار كئيبة، ومن تلك الصخور الجبليّة قُدّت وجوه الرجال . وح ص ، ذلك العائد من اعماق تاريخه الشاحب ، المثقل بهموم واتعاب الارض والسماء والافلاك البعيدة ، يتطامن على اوجاعه وعذابات اعوامه العصيبة ويحسب على رؤوس الاصابع ما تبقىٰ من زمن الهتك أو زمن الإنحسار . ليس من السهولة ان يؤمن بمنطق الخسارة ، فالشمس في عينيه الحسيرتين ما زالت ترتدي وجه صبيّة خجولة . صبية شفافة كحلم مضيء يرقد مذعوراً بين بحر من رمال الربع الخالي وانياب وحش مسعور تمخض عنه سراب كاذب . كان ح ص يتساءل بدهشة طفل اختلطت في ذهنه القناعات وتشابكت في وعيه الأمور : هل البحر يعكس لون السماء، ام السماء هي التي تعكس لون البحر ؟ وحين تستعصي الاجابة يتراجع مقهوراً . يلوذ بصمت مكروب . ينتابه احساس مبهم ، فالسماء والبحر على حدٍ سواء يصبغهما الليل بلونه الكئيب ، الحالك السواد ، أما حين تطلّ الشمس بنورها الأزلي المشع لتكشف عبث كائنات الليل المخيفة وتفضح تشويه الآخرين فإنها بذلك تطرح ما هو اصعب من الأسئلة. وكأن طعم الحياة ممكن تذوقه في عنف الكوابيس المتصارعة في الداخل الجاف . فجوة ضوء سحري باهر ، تتولد من غياهب بعيدة ، ولكنها اختفت الآن . فجأة انفلتت من بين الأصابع المتراخية كقطرة ماء تسربت في ذرات الربع الخالي ، موبي ديك . . ايها الوحش المروع ، الظالم ، هل انت السبب ام النتيجة ؟

ـ انه يحتضر . .

الشمس أمل موعود يطل في عيون الصبية الطيبين . الشمس بعيدة . . جد بعيدة ، وثمة طير خفيف تتفجر الحياة في جنباته ، كان يحلق في فضاءات رحبة ولكنه الآن يهوي من علياته مهيض الجناح . ينحدر سريعاً نحو الأرض .

ـ جسده ساخن كأنه مشويّ في فرن .

النجوم في السماء مثل عيون اسماك تسبح في بحيرة صافية . ترشح وجعاً . يخبو وميضها المتألق . تحتضر . يا لهذه العتمة الرهيبة . وحده يتعثر في هذا المنفىٰ القابض . يترنح متعباً خائر القوىٰ . تملّ خطوه الدروب ولكنه يظل مصرّا علىٰ حمل صليبه في داخله . يحمل على طرف لسانه الكلمة ملتاعة ويرتحل وراء ضياء نجم بعيد . تدمي صخور افريقيا المرجانية قدميه الحافيتين ، وتبتلعه غابات الهند الصينية الكثيفة وفي داخله تتجمّد جبال الثلج في شمال آسيا ، والغرب كله يحجبه الضباب . خارطة العالم تنام في ذاكرته باردة قميئة . يحلم بصدر امرأة دافئة ، شقراء الشعر ، سوداء العينين ، يتفجر الحب ينابيع وانهاراً من نهديها المكتنزين ، يفيق من حلمه الحالك ، المتجهم ، ليحملق مصعوقاً في سطح لا أول له ولا آخر من الرمل والجفاف . يلهث متعباً في صحراء قاحلة . امتداد لا نهائي من الضياع والتيه والتوغل في كثبان وفيرة من الرمل والسراب والاحلام العريضة . كان عارياً ومهزوماً ينوء تحت آلام صليبه الثقيل . والربع الخالي ينفرش على مدّ البصر ، وليس في الآفاق المترامية أي أثرٍ لجبل الجلجلة . كثبان هائلة وجافة من رمال الصحراء الساخنة تتكدس في عينيه الحسيرتين . يحلم بعالم آخر . . عالم بلا رمال . الربع الخالي الآن مفروش بالزهور الربيعية الزاهية الالوان . تكتنفه اشجار الفواكه المثمرة من كل جانب . حدائق غنّاء نديّة . وفي الفضاءات المضاءة تحلق طيور جميلة . طيور ملونة تخفّ الريح الرطبة باجنحتها الخفاقة . جنّة الله في الأرض تنام في الذاكرة مجرد حلم باهت يبوح به سراب الفصول . اي حوت ـ إذن ـ ابتلعها يا صحراءنا القاسية ؟ يصرخ ملتاعاً وان لم يسمعه أحد . من سمّر هذا الصليب الكافر على جسد العالم ؟ وحين تغرق كل الاجوبة في رمال الربع الخالي يحتضن احلامه الصغيرة ويبتسم للشمس باشفاق ومرارة ، ويتخيلها ـ في الحلم طبعاً ـ باهرة الجمال ، دافئة ، ترتدي وجه صبيّة قروية خجول .

ـ هل مات ؟

ـ لا . . ما زال على قيد الحياة ولكنه يحتضر .

يضع المنظار على سطح المنزل ويمضي بتأنٍ وشوق يرقب قدومها . كتلة حمراء متوهجة تندفع متسلّقة انحناءة السماء الفاقعة . في المنظار المقرّب المصنوع خصيصاً للنظر في عمق الاضواء الساطعة يمكن التأكد من هوية الفوهة المستديرة ، التي ظلت ابد الدهر عنيدة ومغرية ـ مستعصية على الفهم وبعيدة عن متناول اليد . كلما غازلها العلماء والشعراء والفلكيون نفرت وازدادت غموضاً وابهاماً . في البدء يرى في العدسة تفشي نورها الساطع على أفق يبتسم . يركز المنظار على النقطة المحدّدة

لانبثاقها . يراها تولد مشرقة . كوجه عروس بدوية تطلّ من خدرها الجميل . تغسل شرقي آسيا بنورها البهي . تتوغل في دقائق التراب وتنفذ عبر القشرة الارضية الى الداخل . تخترق تشابك الغابات المدغلة وتصافح في قمم جبال كمشتكا المتصلبة ، منحرفة بزاوية عينها الملتهبة اسفل جزر الفلبين وجزائر ملوكاس . تمرّ بذهنه ادغال وحيوانات وجبال وبحار وجيوش غازية واخرى مندحرة وامبراطوريات بائدة وديانات واساطير وكائنات مختلفة الاشكال والاحجام لا نهاية لها . يتذكر بألم كيف مات طير صغير ، ناعم ، لا يملأ قبضة اليد . خرَّ صريعاً لأن قناصاً حاذقاً اصطاده على غفلة وهو يحوم منتشياً في فضاء رحب . منذ أمد بعيد وهو يرى الطائر الجريح يهوي من عليائه مهدّل الجناحين ليرتطم بالأرض الصلبة ، فيحدّق ملياً بعدسة المنظار ليطالع في الخلفية فوهة سوداء قاتمة ، هذه الفوهة المريبة هي عالم ينبثق في داخله . عالم ينبض بحس حياة مذعورة ، قلقة ، مضطربة . تفتقر الى التوازن والثبات . عالم ينأى وحيداً في مساراته المتعثرة مثل شيخ هرم لا يكف عن الثرثرة الفارغة ، فتختلط في ذهنه ابعاد المسافات ، تضيع ملامح الدروب الصحراوية ، تغيم الرؤيا وتتداخل الى حدّ الذهول القناعات بسلامة وجود الاشياء الملموسة . كل ذرّة رمل في هذا السراب السرمدي كائن غريب ومهيل . وجوه حيوانات مختلفة الأجناس والفصائل مركبّة على اجساد بشريّة . اذنابها طويلة ، ترتكز على أرجل مشعرة ، تنتهي الأرجل بمخالب حادّة او بحوافر صلبة . اشكال خرافية عجيبة لا صورة محدّدة لها وتستعصي على الوصف . تتصارع بوحشية . يلتهم بعضها البعض الآخر ، وأحياناً تقول الشعر وتناقش في السياسة وتمارس الجنس . حلقات واسعة ومزحومة بهذه الكائنات العجيبة .

انوفها على شكل خراطيم يرشح منها سائل لزج ، واسنانها أعمدة حديدية مدببة . لها قابلية مذهلة على التزاوج ، حتى وهي تجفّ على مشارف موت محتم لا تكف عن اعتلاء إناثها . تتكاثر بافراط لا يصدق . تتوالد باستمرار . كائنات رعب لا يموت . تضج الصحراء القاحلة بصراخ وزعيق كائناتها الدميمة فيتراجع مذعوراً ، ولكن الكائنات المشوهة تنتبه لوجود دخيل في مملكتها المكتظة بالتناقضات ، مملكة الربع الخالي . فتتحسس على نحو غريزي الخطر المحدث بها . ربما رأت في شكله الآدمي ما تعنيه البشاعة وفق مفاهيمها الجمالية . فمملكة الربع الخالي تخضع لمفاهيم ومقاييس واعتبارات خاصة بها . تكشّر عن انيابها الفولاذية الحادّة وتفتح اشداقها العريضة وتزمجر بهول شرس . يتراجع بتهيب تثب الكائنات المرعبة نحوه قاصدة افتراسه . يتوجس أنيابها ومخالبها تتغرز في جسده المشبخ . يتأهب مرعوباً لاستقبال نهايته المؤلمة والمتوقعة . يفتح عينيه على اتساعهما رعباً ولكنه على نحو مشوش وغير واضح يسمع اصواتاً آدمية مألوفة ، واهنة تؤكد .

ـ ما زال على قيد الحياة .

كانت تتسلق انحناءة السماء الفاقعة وجهاً بريئاً ومشرقاً لفتاة قروية مراهقة ، تلهث في الدم تطلّ على أرض الجور والمآسي والكثافة الغائمة بعين متوهجة ـ تسيل نوراً . فوهة بركان يقذف حمماً مضيئة او يزخ اشعاعاً ، فيلتصق المنظار بعينه ويرنو من خلاله في بؤرة التوهج . يجب ان لا تفوته أدق التفاصيل . يتابع بوَلَهٍ شديد ذلك الاشراق الهائل . يذوب عشقاً في خلجات تحركها الهادىء . يحاول جاهداً ان يستعمل الكلمات لوصف تداخل الألوان . يرقب العمق منشدهاً ومأخوذاً بهذا الفيض من الضوء الغامر ، ولكن الكلمات تظلّ اعجز عن الوصول ـ ولو من بعيد ـ الى هذا الاقيانوس الزاخر بالمشاعر والإنتشاء والألوان . يخيل اليه انها تسبح في بحر ساكن . تسبح عارية . تسبح في داخله الرحب ، فيبتسم لها بود ويتابع حركاتها المتثاقلة ، الرزينة بما يشبه الغياب . عارية وجميلة ، وصبيّة عاشقة تلهث في الدم مشتعلة بضوء ساطع تجرفها الريح غرباً وهي تبتسم . جندي تمزقه شظايا القنابل وهو يبتسم . انسان مضطهد يتفسخ تحت ادوات التعذيب وهو يبتسم . قروي مستلب يرى بيته ينسف بالديناميت وهو يبتسم . كهل يفكر بأن الحياة بمجملها ليست اكثر من غرفة دخل من بابها وها هو يخرج من النافذة وهو يبتسم . . يبتسم . يطفو على سطح مترف وعظيم من ابتسامات الانبياء والمتعبين .

ـ من كان يتصور ان ح ص يموت على هذا النحو البارد ؟

ـ كانت حياته حافلة بالطموحات والآمال والتعب .

يدرك ان الجميع يستخفونه بولعه الشديد في رصد الأفلاك البعيدة وكتابة الشعر الذي لا يقرأه أحد . لكنه لا يهوى الشمس فحسب ، إنما يرصد كينونة حياتية غامضة تنحدر أبداً نحو الأفول والتلاشي . تولد من رحم الظلام ، لا لشيء منطقي ، إنما فقط لتغرق في الظلام مرّة . كانت جزءاً ، بدونها يخامره احساس بالنقص مع قناعته الكاملة بأنه إنّما يعبث طائشاً وبلا خلفيّة فكريّة تؤهله للتحرش في منطق التاريخ ، إذ انه في افضل انتصاراته التي يسجّلها ضد فشل الآخرين المزمن لا يفعل اكثر من اللهاث البائس ، دون امل ، وراء هوىً مستحيل ، فيتثاءب في ذهنه أسد كهل ، اجرب ومنبوذ ، اعيته الحيلة فتوسد قائمتيه الأماميتين وانكفأ في ظل غابة افريقية مدغلة بانتظار النهاية المرقبة . وحين يعكر صفوه أحد ما لا يفعل سوى ان يلوى بوزه مزمجراً بوهن ثم يستسلم مجدداً لاغفاءة هادئة .

ـ ماذا يقول الطبيب ؟

ـ الأمل ضعيف . .

في صدر الشاسع تتململ جبال الثلج المتكلسة منذ ملايين السنين في القطب المنجمد الشمالي . يحاول ان يضحك ساخراً حين يرفرف بذاكرته طائر البطريق ، يرفرف بمحاولة يائسة للتحليق . ذلك الطير الجميل ، الناعم ، الساذج ، يحاول التحليق في رحابة فضاءات لا نهائية ، ولكنه ـ كثلج القطب المنجمد الشمالي ـ مشدود الى الأرض . مشدود الى الاسفل .

طير كبقية الطيور ولكنه لا يقوىٰ على الطيران . يفترض ان الطيور ينبغي لها ان تطير . . ان تنأىٰ . . ان تجتاز المستحيل وتلغي الفواصل بين المسافات . يحتلّ ذهنه لون الثلج الأبيض . منظر الجبال البيضاء. منظر العالم الأبيض . . .

ـ أما زال يتنفس ؟

ـ اعتقد انه ما زال على قيد الحياة ولكنه في الرمق الأخير .

الشرق يعتم الآن . خيوط قاتمة تنسج غلالة كئيبة وداكنة على جبال الهملايا فتبدو استراليا مجرد رقعة ارضية ضائعة في المحيط الهندي . والشيخ المتعب همنغواي يتدثر بلحيته الشائبة ويختبىء في تجاويف جبال كليمنجارو الشاهقة ، في حين تطلّ الشمس الوليدة على براكين إيسلاند الثائرة ، وعلى امتداد شواطيء المحيط الاطلسي تطفو الاساطيل الحربيّة ، وفي قرىٰ الامازون يحتضر ذئب محاصر . . مضطهد . . مسحوق . . اسمه كونتاكينتي او ح ص او بنجي او زوربا أو السياب، لا فرق . تطلّ الشمس على ناطحات السحاب فينتفض العقيد اوريليانو بوينديا في قبره القميء الذي يشبه خرائب ماكاندو . وفي قرية (جميلة) الباردة يخبو وهج العيون المستريبة . تتقابل الاضداد . اكتشف الانسان الرصاصة كوسيلة متقدمة تقنياً للدفاع عن النفس وقت الضرورة ولكنه انتحر بها في لحظة زمنية مرتبكة . إن لنتفق ولو مبدئياً على أن هذه النتيجة القاسية ما هي في الواقع إلاّ مجموع الاسباب التي كوّنتها . يحاول ح ص ان يتذكر الطير الصغير في لحظة احتضاره المتشنجة ، ولكن الظلمة التي هبطت عليه غمرته بكآبة دافئة .

يحاول بلا جدوىٰ ان يفتح عينيه ليرىٰ اين اختبأت قرينته المتوهجة . اي ظلام عصيب هذا الذي يترسب في وجوه الآخرين ؟ يظهر ملفل من قلب الظلمة المطبقة حافياً ، رث الملابس كث اللحية ، متعباً ، وهو يقود موبي ديك في ازقة نينوىٰ الموحلة . موبي ديك الذي كان يهتف بضراعة واستنكار معلناً تبرئة ذمته من الشمس التي أتهم ظلماً بابتلاعها . إذن ، اي قاهر ملعون آخر غيرك حجبها عن وجوهنا المستكينة يا موبي ديك الطيب ؟

ـ اصبح جسده بارداً كالثلج .

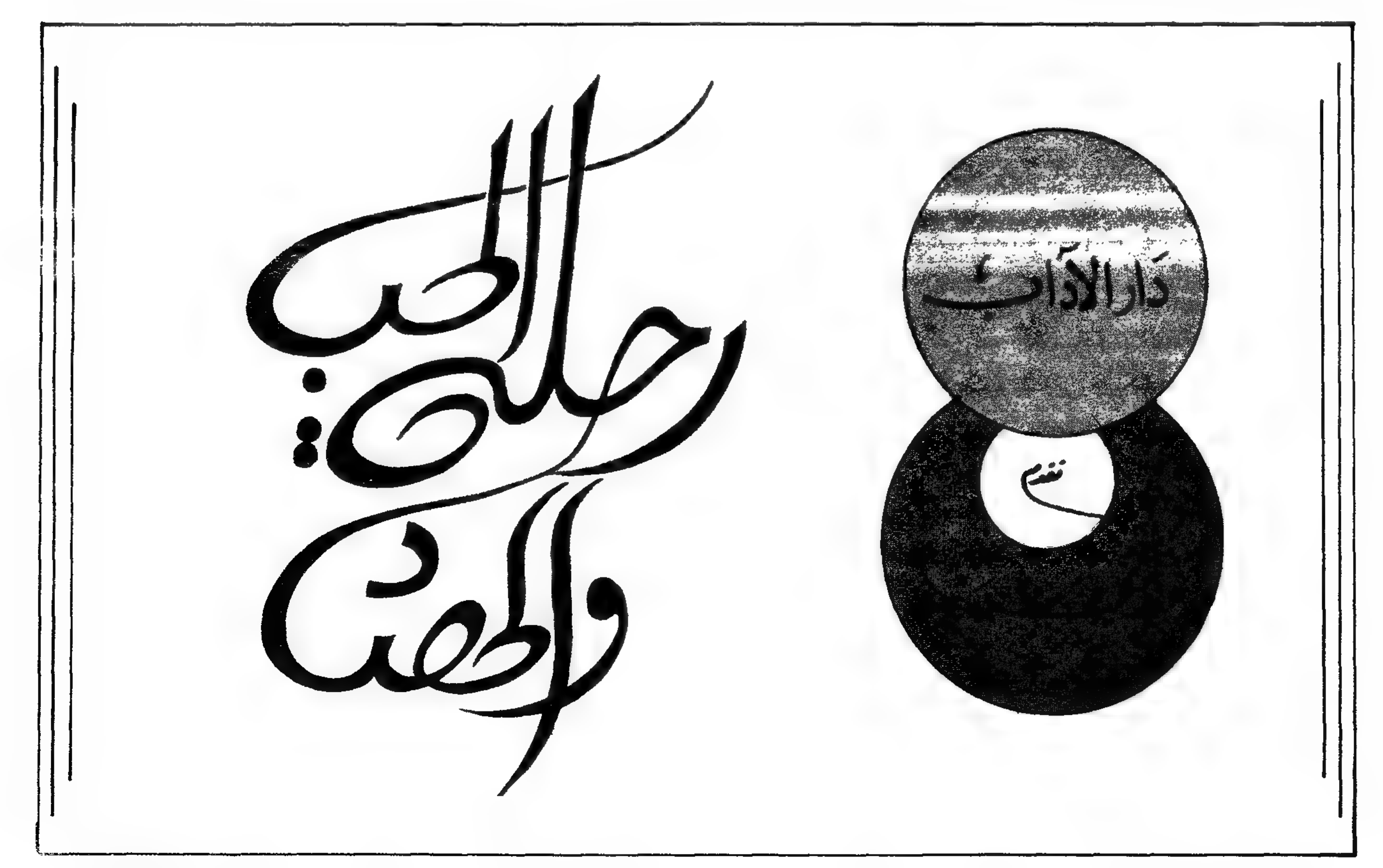
يحال ان يركز المنظار على نقطة معلومة في قلب الضوء الاسود ، فيرىٰ بين النوم واليقظة الحلاج يشرب قدحه النقي ، المرير حتىٰ الثمالة الفاجعة ويصرخ ملتاعاً في وجوه كائنات الظلّ . .

ـ انا الشمس .

ـ لقد مات .

يتبعها ـ كطفل يركض وراء ظلّه ـ متعثراً بخيبات هذا الليل الطويل ، تنبض في داخله اشراقة حياة قادمة من قلب المستحيل . يغتسل بضوئها الدافىء ويستريح برهة من اثقاله المزمنة في حضرتها المباركة ، ثم ـ كأي متعب آخر ـ يتوسد صدرها الانثوي الناعم ويغيب عن الوجود . .

العراق ـ نينوى



الثقافة والتقنية والتحديث

المنصف وناس

شهد الوطن العربي منذ القرن الخامس عشر انهياراً اقتصادياً واجتماعياً ، منذ ان تغيرت الطرق التجارية من البر الى البحر ، أي من وسط الجزيرة العربية الى منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط . وهذا الانهيار لم يولّد فقط تخلفاً تكنولوجيا وحضارياً بالمعنى الشامل ، بل انعكس على الثقافة العربية وخلق انماطاً من التخلف أدت الى انسحاب الفكر. وليس ادل على ذلك من أن بداية اكتشاف العرب لقيمة تراثهم لم تكن الا تحت تأثير عاملين اثنين :

ـ الاصطدام بحملة « بونابرت » العسكرية وواقع التمزق والتفتت اللذين تعيشهما الخلافة العثمانية ، مما أشعر النخبة الحاكمة بضرورة التفكير في مشروع تحديثي وعقلاني .

ـ الاصطدام بعملية الغزو الثقافي الاستعماري المقصود منها إبادة الثقافة العربية ، وهدم هذا التراث ، وهدم كل مؤسساته التقليدية .

وهذا السعي الاستعماري الغربي الى ابادة هذه الثقافة وتحويل التراث العربي الى مجرد شعوذة هو الذي كان وراء تفكير إصلاحي عربي ، يمثل محمد عبده وجمال الدين الأفغاني رمزين من رموزه الاساسية .

ولقد كانت حملات الاستعمار وراء سعينا الى اكتشاف هذا التراث ، ومحاولتنا لفهمه والتعمق في دلالته المباشرة وغير المباشرة . وليس مبالغة القول بأننا واجهنا منذ القرن الخامس عشر محاولات منظمة لإبادة الثقافة العربية والمجتمعات إليها .

ولقد اعتمد الاستعمار الغربي مجموعة من التقنيات تهدف في جوهرها الى هدم البناء الداخلي للمجتمعات العربية . وليس مثل هذا السلوك عبثاً بقدر ما هو اضعاف متعمد للثقافة العربية ، وتقنية من بين تقنيات اخرى لمراقبة المجتمعات العربية في اطار ما يسمى بالإمبريالية الثقافية **L'impérialisme culturel** ولعل التركيز على الاعتبارات الاقتصادية والاجتماعية في تحليل الظاهرة الاستعمارية رؤية منقوصة لأنها تهمل الاعتبار الثقافي المبني على موازين قوى متناقضة .

أما حضارة اليوم ، فانها حضارة استهلاكية تهدف الى تدمير بناء الاكتفاء الذاتي والى خلق نموذج من الثقافة المهجنة والتابعة مرجعيا وفكريا . فالاستهلاك ليس فقط تبعية تجاه التقسيم العالمي للعمل وتجاه المركز الاستعماري le centre capitaliste ، بل هو أيضاً نمط من الثقافة الدخيلة التي تخنق كل محاولات الابتكار والإبداع الذاتي النابعة من طبيعة وخصوصيات المجتمع . فالإمبريالية الثقافية هي الوجه الثاني من الاستعمار الرأسمالي الغربي ، وعدم التفطن الى هذه المسألة ، هو الذي جعل الدارسين والباحثين في مجال تأثير الاستعمار يتوجهون بالدراسة والتحليل الى النواحي الاقتصادية والاجتماعية ويغفلون الاعتبار الثقافي . قد يكون التركيز على الاستعمار كتوسع جغرافي واستيطان أرضي نافعاً من حيث البحث والدراسة ، ولكن التركيز على الاعتبارات الثقافية أنفع من حيث الدلالة والقيمة التحليلية . واذا ما حاولنا البحث في الآثار السلبية المنجرة عن الاستعمار ، فإننا نلاحظ حدوث انفصام داخل بنية المجتمعات العربية جعلها عاجزة عن معاودة النهوض وصنع النموذج التحديثي الخصوصي ، بحكم انها اصبحت طرفاً استهلاكياً في اطار السوق العالمية . والوجه الثاني من هذه المجتمعات هو حفاظها على بنية ثقافية لاهوتية ومتخلفة ، ولذلك دخلت المجتمعات العربية عصر التقنية بفكر لاهوتي . فداخل المجتمع الواحد تتعايش أرقى الأنماط الاستهلاكية والتقنيات المستوردة واساطير بدائية ورؤية سلفية وقدرية للحياة والوجود .

وليس هذا التقييم شتيمة أو نوعا من التهجم بقدر ما هو تقييم لواقع سلبي في مجمله يتسم باستهلاك مفرط للتقنية وبوجه لاهوتي مغرق في اللاهوتية لا يمت للتفكير العلمي المعاصر . واذا ما قمنا بمقارنة بسيطة، فاننا نلاحظ ان المجتمعات الغربية استفادت من التقنية بعد ان تجاوزت مرحلتين اساسيتين :

ـ مرحلة علمنة الدولة وفصل الدين عن المؤسسات القائمة .

ـ تحقيق قدر أعلى من العلمانية للثقافة الغربية وتوضيح كبريات المسائل المتعلقة بالدين والديمقراطية والحرية . قد لا نستطيع الجزم بأن الثقافة الغربية قد استطاعت ان تطهر نفسها نهائيا من الفكر اللاهوتي ، ولكننا لا نستطيع القول بأن مشروع العلمنة وفصل الدولة عن الدين مشروع غير رائد في الثقافة الغربية لأنه ولد فكراً يسارياً نقدياً متجاوزاً للثقافة الإقطاعية »(*) ورسخ تقاليد اجتماعية وسياسية جديدة لا تعرفها مجتمعات أخرى في نفس تلك الفترة التاريخية . ومن ثم لا يمكن ان نقارن بين المجتمعات الأوروبية التي استطاعت أن تحقق نمطا

(*) ان مفهوم الثقافة الإقطاعية يعني « الأيديولوجيا» أي نسق المفاهيم والقيم السائد في فضاء اجتماعي معين ، والثقافة تعني البنية الفكرية المعبرة عن مجمل العلاقات الاجتماعية واشكال ملكية وسائل الانتاج . .

تنمويا اشتراكيا un modèle participatoire وديمقراطية مؤسسية ـ ولو انها بورجوازية ـ تطمح اليها بلدان العالم الثالث ، وبين المجتمعات العربية التي تعيش انماطا قصوى من التبعية الاقتصادية والثقافية يعجزها عن وضع النمط التنموي الخاص . وليس مبالغة القول بأن الممارسة الاستهلاكية للتقنية المستوردة ليست فقط خاصية من خاصيات الواقع الغربي الحالي ، بل هي نمط حياة مجتمعية كاملة . وهذا الاستهلاك للتقنية دعم الرقابة على المجتمعات المتخلفة ، ذلك ان التقنية الرأسمالية في واقعها الحالي اعادة انتاج النظام العالمي اللامتكافىء ، ومحافظته على بقاء المصالح الرأسمالية . ولعل في ذلك مظهراً من مظاهر الموت البطيء للإنسان العربي ولثقافته التاريخية .

ان كل الدراسات التي تحدثت عن التخلف وطالبت بضرورة تحديث المجتمعات العربية ركزت على أن جوهر التخلف تقني ، فيكفي أن نستورد التقنية الرأسمالية حتى نكون بذلك قد واجهنا مشاكل التأخر الحضاري ، وحدثنا نظرتنا للعالم . وهذه النظرة التقنوية الداعية الى مبدأ التراكم التقني L'accumulation technique قد وصلت الى فضاء مسدود لأمرين رئيسيين :

ـ لأنها عمقت الفجوة التقنية . بحكم أن الاكتشافات تتطور وتتدعم كل يوم .

ـ لأن التقنية بمنطقها الشمولي ساهمت في تفتيت الوطن العربي بحكم تفاوت الاستفادة من التقنية حسب الانتماء الاجتماعي والامكانيات الاقتصادية . فداخل المجتمع الواحد يتعايش عرب منفيون في القصور وآخرون يتعرضون لوطأة الصحراء والعطش .

والاستيراد المفرط للتقنية ولد انفصاماً داخل الثقافة العربية جعلها تتراوح بين الانتماء والتقنية .

ان اللاهوت بالمعنى الأسطوري حاضر في العقلية العربية والتفكير العربي ، وهذا التثبيت Fixation على اللاهوت يعود الى أن الفشل يمس كل مظاهر الحياة في الوطن العربي . فهو فشل المناويل الحضارية والأنظمة السياسية والاختيارات التحديثية ، اضافة الى هذه العلة الملازمة ، أي ازمة المراجع الحضارية التي تعيشها المجتمعات العربية ، فلا يمكن ان نخفي هذا البحث المستمر عن الهوية الحضارية .

ولعل ما يمكن ان نلاحظه هو هذا التغيير في مفهوم اللاهوت اذ بدأت وطأة المعنى القديم تخف لتحل محلها معانٍ جديدة نلاحظها مع ظهور هذه الحركات الدينية والسياسية العنيفة رمزاً وفكراً ، وهذه الحركات لون جديد من اللاهوت الجديد، وتجذير له .

ان التقنية يمكن ان تفيد كل الشرائح الاجتماعية اذا ما احسن توزيعها وتحقيق مبدأ تكافؤ الفرص في الاستفادة منها ، ولكن الأوضاع الحالية لا تساعد الا على تدمير البنية الثقافية التقليدية التي كانت تشكل هيكل الاندماج . ففي هذا الإطار يمكن ان نفهم ظاهرة تضخم المدن العربية والتفقير المستمر للأرياف العربية . وقد احدثت هذه التقنية المستوردة وغير المدمجة شرخا في البنية الثقافية التقليدية ونمطا من العلاقات المتوترة داخل المجتمعات العربية . ولمواجهة هذه الوضعية ، لجأت الطبقات الحاكمة الى استعمال الدين كأيديولوجيا برغم اتصافها بعلمانية واضحة . ولذلك تواجه الجماهير هذا التوظيف الأيديولوجي للإسلام برموز دينية شعبية وعنيفة وعودة مرضية للماضي وتركيز عليه ، وبقدر ما يتعمق التباين بين الفئات الاجتماعية ، وتتجذر عملية الاستيراد للتقنية ، يتولد لدى الجماهير تمسك بالرموز التقليدية واساسها الدين .

والسؤال الذي يمكن ان يطرح هو السؤال التالي : هل يمكن ان نصالح بين الثقافة والتقنية واللاهوت ؟

ان التقنية منطق ورؤية وممارسة ، واللاهوت أيضاً منطق ورؤية وممارسة ، والمسألة مرتبطة . بالواقع الثقافي ، ذلك ان الثقافة العربية ـ مثلاً ـ ما استطاعت ان تكتسب طابعاً تقدمياً الا بعد نكسه حزيران ١٩٦٧ تلك النكسة التي رسخت الانتكاسة العربية لا على الصعيد العسكري بل على الصعيد الثقافي والحضاري خصوصا ، عندها فقط بدأت تنبني تقاليد نقد جذرية وعميقة ، ولعل في ذلك ما يؤكد أن رؤيتنا للعالم ومنها للحياة لا تتحدد الا من خلال منطق الصدام بالمحيط الخارجي ومقارنة الذات بقوى خارجية . لقد كانت نكسة حزيران نداء الى كل المثقفين والباحثين العرب لمناقشة قضايا تتعلق بالديمقراطية والثقافة واللاهوت ، ومحاولة تحديد هوية الانسان العربي ، والتفكير في مبادىء كادت تتحول الى بديهيات مثل العروبة والاسلام والقومية والحضارة المتوسطية . ولأول مرة طرحت فكرة ضرورة تبني الفكر اليساري في الثقافة العربية طرحا جديا خاصة من قبل مثقفي اليسار الفلسطيني (صادق جلال العظم ـ ناجي علوش ـ منير شفيق . .(وقدمت اجابات وردود على الاتجاهات القائلة بفرعونية مصر وأهمية الحضارة المتوسطية وأسبقيتها في التأثير والفاعلية . ولأول مرة يشعر العربي بانه متعدد الهوية ، ضائع ومرتبك بين نخوة الماضي ومسؤولية الحاضر وطموحات المستقبل .ونحن لا نستطيع أن نقدم اجابة نهائية على هذا السؤال مادام ثمة فروق جذرية بين أقطار الوطن العربي ، فمنذ السنوات الأولى للاستقلال ظهرت فسيفساء من السياسات في المجالين : الثقافي والتقني ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتركيبه السلطنة الحاكمة . ذلك أنه كثيراً ما تناط مهمة ضبط الاختيارات الثقافية بجهاز الحزب الحاكم ، الذي ليس الا مؤسسة متضخمة تسيطر حتى على جهاز الدولة . ومن ثم تكون التقنية تثبيتاً وتعزيزاً لحركة سياسية ما ، أو شكلاً دعائياً لا يحدث تغييراً هيكلياً في بنية المجتمع . وينجرٌ عن ذلك تفاوت بين الخطاب الأيديولوجي والواقع الاجتماعي القائم . ولعل الاشكالية التي يمكن أن نشير اليها هي ان الخطاب الأيديولوجي العربي بشقية المحافظ والتقدمي يعالج مسألة التخلف التقني بالدعوة الى استجلاب التقنية وزرعها زرعاً غير مدمج دونما تفكير فيها قد ينجر من توتر داخل البنية الثقافية العربية . ولكن الناحية التي تكون قد

اسقطت ، هي أن مفهوم التقنية ارتبط دائماً في الوعي العربي بالهيمنة الاستعمارية والاحتقار الحضاري الغربي ، وبالتالي ، فان تدمير رموز هذه التقنية عمل وطني ونضالي. لقد خلق الاستعمار ريبة تجاه كل المؤسسات القائمة ، لأن الفلاح العربي كان دائماً مستغلاً من قبل الآلة التي تسلبه المردود والفائض والجهد . وأثناء فترات الاستقلال ووصول العنصر الوطني للسلطة ، حافظت هذه العقلية على وجودها ، وتتجسم بين الفترة والفترة في قمة الغضب الشعبي حيث تتعرض بالدرجة الأولى المؤسسات الرسمية ومحلات الاستهلاك التقني الى التدمير والعنف . ولعل ذلك ما يعني أن تلقينها الانسان العربي ثقافة قوامها التقنية والصورة والاستهلاك بدون أن يكون قد استعد لها استعداداً كاملاً ، منها حيث الاستيعاب التاريخي والتأقلم ، تلقين مسبق ومرتبك . فاذا كانت المرحلة السابقة هي مرحلة استفادة المستعمر من التقنية لقهر الشعوب المضطهدة ، فان المرحلة الحالية هي مرحلة هيمنة البورجوازيات العربية على التقنية في اطار علاقة طفيلية بالمتروبول الرأسمالي .

فلا غرابة اذن ان تعمد الجماهير الى تجريم هذه التقنية والى تجريم الثقافة الحاملة لها ، قد يصل الى حد العنف المدمر والانفصام الداخلي للمجتمع وتكون مجتمعات صغرى داخل المجتمع الشامل .

لقد كان الاتجاه السائد يعتبر الحركات الدينية عملاً سياسياً ، وهي ليست في كل الحالات ممارسة سياسية ، انها تعني ايضاً رد فعل ضد التحديث المفروض وحفاظاً على الذاتية الثقافية (اي الرجوع للسلف الصالح) .

إن مراحل الاستقلال الوطني ساعدت ـ تحت شعارات العصرنة والتحديث ـ على خلق توتر في هياكل الاندماج عجزت الهياكل البديلة اي المستحدثة على امتصاصه او جدولته في مسارات اخرى . ولذلك تنتشر ثقافة التشكيك والنكتة السياسية والاشاعة الساخرة ، وقيم الحد الأدنى من المجهود والربح السريع . .

وكل ذلك اعطى مدناً عربية بوجهين متناقضين : وجه الضواحي الفقيرة المهشمة ، ووجه المباني الفخمة الفاخرة . وهكذا تتحول الثقافة الى ثقافتين واللغة الى لغتين ، تختلف من حيث قيمها ومفاهيمها ورؤيتها للتقنية . . .

ومن ثم ، فالبون شاسع بين لغة تحمل قيما استهلاكية لقوى سياسية واجتماعية مستفيدة ، ولغة تمثل الإحباط والعزل الاجتماعيين .

...يس تشاؤماً القول بأن التقنية في ممارستها الحالية مصدر ...ف لهدمها نظام التوازن الداخلي والنموذج الاجتماعي وفرضها ...مط تحديثي تابع .

التقنية ، التحديث والامبريالية الثقافية

ان اختلال موازين القوى ليس فقط ناتجاً عن هيمنة المستعمر وانبهار المهيمن عليهم به ، وانما هو ناتج أيضاً عن القيم التقنية والاتصالية التي يمثلها ، فليست هناك هيمنة اقتصادية الا في اطار هيمنة ثقافية وعلمية . وهذه الهيمنة الثقافية تغذيها السيطرة على التقنيات المعقدة في مجال الصورة والاتصال والإشهار . وهذه الهيمنة تمارس تحت شعار حرية الأفكار من اجل جدولتها وفرض نمط ثقافي يحمل ثوابت سياسية ومفاهيم اقتصادية والقيم الاجتماعية التي تخدم مصالح القوى المهيمنة .

فالامبريالية الثقافية تجلب للمتربول امكانيات اقتصادية هائلة بما تخلقه من حاجيات اقتصادية مفتعلة ، وبما تسعى اليه من نفى للخصوصية وفرض تجانس ثقافي عقيم. ان التجانس الذي تسعى الى تكريسه حضارة الصورة خطر على خصوصيات الثقافات العالمية ، لأنه ينطلق من مبدأ تحقير كل الجهات التي تعارض هذا النمط الثقافي ، ويبدو ان بعض البلدان تواجه الهيمنة الثقافية بانغلاق شوفيني وانعزال عن العالم الخارجي .

فهل هذا هو الحل الموضوعي ؟

ففي سنة ١٩٧٢ مجمل ما صدرته محطات التليفزيون الأمريكية الى بلدان العالم الثالث من مسلسلات وثائقية فقط يتراوح بين ١٠٠٠٠٠ و ٢٠٠٠٠٠ ساعة بث تلفزي . واذا اردنا التأكيد على تأثير الامبريالية الثقافية فانه يمكن ان نشير الى مثل « الشيلي » حيث يؤثر نمط الحياة الأمريكية على الطبقة المتوسطة ، مما سهل دخول الجيش الى السلطة .

وتلعب تقنية الصورة دوراً اساسياً في ترسيخ الامبريالية الثقافية حيث تنتج عشر شركات امريكية افلاما تستغرق ٥٠٪ من كامل حصص البث في تليفزيونات العالم . وتتوزع مجلة « التايمز » خارج الولايات المتحدة الأمريكية بمعدل ٤ ,١مليون نسخة(*) .

ان الهيمنة الثقافية تستند الى تقنيات توزيع متطورة للأفلام وبرامج التليفزيون والجرائد والملصقات الجدارية والأشرطة ، وتقوم بعملية التوزيع شركات متعددة الجنسيات متخصصة في الإعلام والدعاية . وكل محاولة لتطبيق اشتراكية الإعلام يقع التشهير بها على اعتبار انها نقص لمبدأ حرية الاعلام ، ولذلك تعتبر البرازيل اول مستهلك « لصابون الشركات المتعددة الجنسية »!! وتستأثر الشركات المتعددة الجنسيات في بلدان مثل نيكاراغوا والسلفادور وغواتيمالا وهندوراس بكل انشطة الدعاية والاعلان ، في حين انها في المكسيك تأتي في المرتبة الثانية .

ان خطر الامبريالية الثقافية لا يكمن فقط في تمرير انماط سياسية معينة وانما في خلق حاجيات استهلاكية وهمية لا قدرة للجماهير على اشباعها . ان هذه الشركات الدعائية لا تكتفي

(*) انظر T. Guback, journal of communication hiver 1974, p 92.

فقط بمحاصرة كل اتجاه للتحرر من التبعية (تجربة الشيلي مثلاً) بل تسعى الى ربط مصالحها المباشرة مع مصالح قوى اجتماعية وسياسية داخلية .

فالعمل الدعائي يخضع لتخطيط محكم يراعي طبيعة الوسائل التنفيذية الفاعلة والحساسية النفسية لمختلف القوى الاجتماعية . لقد كان العمل الدعائي في الشيلي أثناء حكم حركة « الوحدة الشعبية » (١٩٧٠ - ١٩٧٢) عملا يسيطر عليه اليمين الذي يدعم كل الجرائد والمجلات النسائية والشبابية . وتقف وراء هذه المجلات فرق دعائية مكونة من علماء نفس وعلماء اجتماع للتوجيه وتحديد المحتويات . . .

ملاحظات ختامية :

ان ثلاثية التقنية والتحديث والهيمنة الثقافية هي الوجه المباشر للنظام العالمي الذي تفرضه الشركات الرأسمالية متعددة الجنسيات ، وترسخه تقنيات متطورة(*) في اطار نظام السوق العالمية . لقد أصبحت تجارب الانغلاق الاقتصادي والثقافي تجارب مستحيلة في عصرنا الحالي ، وذلك لأن الاستقلال اصبح طوبياً يطمح اليه ولا يدرك .

اذن كيف يمكن ان تكون المواجهة ؟

ان هيمنة المستعمر لا تتدعم الا قياساً مع ضعف المستعمرين . . وهذا الضعف ليس نمط اقتصادياً ، فهو تقني وعلمي ، وبالدرجة الأولى ثقافي.

- تونس -

مراجع عربية

- النقد المزدوج : الدكتور عبد الكبير الخطيبي .
دار العودة - بيروت ص ٢٧ . . . ص ٣٦.
- الأساس الأيديولوجي للنهضة العربية د. بشارة خضر مجلة شؤون عربية.

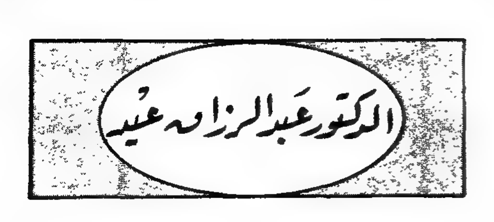
— 4 hommes et leurs peuples: Sur - pouvoir el sous dé - veloppement, jean Lacouture: Seuil, p.135.

— L'impérialisme culturel: Le Monde Diplomatique, décembre 1974, p.27.

— Islam et dialogue: Med. Talbi: Maison Tunisienne de l'édition, 2ème édition.

(*) تمتلك اذاعة صوت امريكا ٣٢١ محطه موزعة في العالم وتبث برامجها بأكثر من خمس لغات . .

البُنيَة السَّرديّة والبُنيَة الدَّلاليّة
في قصة "الأغنية الزرقاء الخشنة" لزكريا تامر



لماذا زكريا تامر ؟

الحقيقة ان اختيار اعمال زكريا تامر لتكون موضوعا لبحث يكمن في أسباب موضوعية عدة :

١ ـ الاجماع العام على أن زكريا هو اهم كتاب الستينات ليس في سوريا فحسب بل في العالم العربي عموما .

وهذه المسألة تضعنا فورا أمام مسألة تتضمن بالضرورة حكما قيميا . واقرارا بامتياز ذات ابداعية على اخرى ، وتضعنا بالضرورة أيضا في موقع خلاف مع البنيوية والوضعية ـ التي تسعى الى الغاء الذات الابداعية واعتبار النص كمواز لموضوعات الطبيعة وفي موقع خلاف مع نقد المضمون الذي يرى في النص مجرد وثيقة تاريخية تعكس كتلة من الأفعال الصماء .

وهذه المسألة سنوضحها في اطار الحديث عن المنهجية .

ان هذا الاجماع يقوم على عدة معطيات :

أ ـ فرادة البناء القصصي القائم على دمج العقلاني باللاعقلاني ، والشعور باللاشعور ، اليقظة بالحلم ، المعاش بالمتخيل .

ب ـ هيمنة عنصر التخييل البلاغي ، القائم على الصورة والمجاز ، والانتهاك المنظم للغة والعناصر المادية البنائية وعناصر الواقع ، الذي يؤدي الى هيمنة الانفعال على حساب صرامة المنطق العقلاني .

جـ ـ مجموع العناصر السابقة تجعل من زكريا رائداً في تمثله لتجربة الشعر الحديث الذي قام بالانتهاك المنظم ذاته على مستوى اللغة والصورة والواقع ، مما أدى الى علاقة متفجرة ، بالكتابة ، باللغة ، بالواقع ، عند الكاتب وسنرى ذلك لاحقا .

٢ ـ لم يتأت لأي كاتب قصصي سوري من الرعيل السابق أو من جيل الكاتب من ترك تأثيراً على كتاب القصة في سوريا غير زكريا .

٣ ـ زكريا من الكتاب القلائل الذين كونوا عالما قصصيا . عماد هذا العالم التجانس بين البناء والرؤية ، بين بناء منتهك للبنى الفنية القديمة ، ورؤية تشاكله في انتهاك البنى الذهنية القديمة . وان كان هذا التجانس يقوم على الوحدة في التمزق المطلق معرفيا وجماليا واجتماعيا .

لماذا هذا الاختيار ؟

اننا تجاه خمس مجموعات قصصية للكاتب تتضمن ستاً وثمانين قصة .

ـ إن دراسة كل هذه القصص مسألة مستحيلة ، من وجهة نظر حجم البحث على أقل تقدير ، ومن ثم ستكون على حساب الولوج لبلوغ البنية الداخلية للقصة عند الكاتب .

اذن فنحن مضطرون لاختيار نماذج ، الا أن اختيارا من هذا النوع يحمل محاذير كثيرة :

أ ـ ان اختيار قصص محددة ، والوصول من خلالها الى نتائج ، يهدد القيمة العلمية لهذه النتائج ، على اعتبارها لا تشمل كل قصص الكاتب، سيما اذا كنا تجاه كاتب متنوع الأسلوب والبناء ، وان قصصه تغطي مرحلة عشرين سنة .

ب ـ ان عملية الاختيار ذاتها ، تتضمن حكما مسبقا ، مفاده ان القصص المختارة وكأنها هي الأفضل ومن ثم كأنها التجربة الابداعية للكاتب بكليتها ، بالاضافة الى ما تتضمن عملية الخيار من قرار ذاتي مسبق يخضع هذه القصص الى ما يريده الباحث وما يبحث عنه .

فاذا كانت عملية الاختيار تمت على اسس جمالية ، فان في ذلك حكما مسبقا بأن هذه القصص المختارة هي افضل قصص للكاتب ، واذا تمت على اساس انها تمثل كلية التجربة الابداعية للكاتب ، فانها تختزل التجربة الابداعية الى حدود هذه النماذج المختارة ، ويصبح التساؤل مشروعا عن جدوى القصص الأخرى وعدم أهميتها .

فمن مجموع هذه المحاذير ، آثرنا ان يكون خيارنا لأرضية البحث جامعا بين اختيار النماذج ، على ان تمتن النتائج المستخلصة باطلالة سريعة على قصص اخرى .

ـ طريقة المقاربة :

وذلك بأن اخترنا القصة الأولى من أول مجموعة للكاتب وهي قصة « الأغنية الزرقاء الخشنة» لتكون موضوع مقاربة تحليلية تفصيلية تهدف الى استخلاص نواظم عامة من أجل متابعة هذه الخصائص المستخلصة في القصص اللاحقة، ثم عدنا بعدها للتوقف عند قصة « الأعداء » بهدف تناول خصائصها بشكل تفصيلي ، ومن ثم للوصول للنتائج العامة .

أي أن أرضية البحث حكمت بجدل الخاص والعام ، الجزء والكل . البدء بالجزء ، البحث عن خصائصه في الكل ، ومن ثم العودة الى الجزء عبر النتائج المستخلصة السابقة ، وصولا الى الكل المركب العام للعالم القصصي للكاتب .

ونحن في ذلك آخذون بعين الاعتبار عوامل ثلاثة أساسية :

١ ـ الطابع الأكاديمي الذي يعنى بالتحليل الوصفي التفصيلي للعمل ، والابتعاد عن الأحكام الذاتية القائمة على الرأي المسبق بالكاتب والاختلاف أو الاتفاق الايديولوجي معه .

٢ ـ مسألة التلقي : اننا بمقدار حفاوتنا بالتحليل الأكاديمي ،

كنا حريصين على أن لا نبقى في مقاربتنا سجيني عزلته المدرسية ، أي الأخذ بعين الاعتبار الوظيفة التواصلية للبحث النقدي ، الذي يهدف الى التواصل مع قاعدة من القراء ، ولعل ذلك من جملة أسباب تناول عدد من قصص الكاتب ، فالقارىء يعزف عن قراءة بحث مؤلف من مئات الصفحات ويكون موضوعه قصة واحدة على سبيل المثال.

٣ ـ المشاركة : ونعني بذلك ، الانخراط بسياق الصراع الثقافي الأدبي في المحيط الثقافي السوري ، الذي هو وسط زكريا تامر ووسط كاتب هذه الأطروحة ، فلقد تجسد ذلك في بعض المناقشات النظرية عبر التناول التحليلي للقصص ، بالاضافة الى مناقشة الكتابات التي دارت حول أعمال الكاتب .

ـ منهجية البحث :

اننا لو نحينا جانباً النزعات المتطرفة في مجال نظرية الفن ، التي ترى في العمل الفني تكتيكا صرفا ، أو تلك التي لا تعترف بأي استقلال نسبي للعمل الفني ، حيث ترى فيه كتلة مغلقة من الأفعال الصماء ، فإننا مع ذلك نجد أنفسنا حيال توجهين كلاهما يقر العلاقة الجدلية القائمة بين الشكل والمضمون ، الا أنهما سرعان ما يتباينان بشكل صارخ عندما يقاربان النصوص مقاربة تطبيقية .

فاصحاب الاتجاه الشكلي يقومون بتحليل تطبيقي للعناصر البنائية للعمل الفني ، متجاهلين كليا الطبيعة الأجتماعية التاريخية للظاهرة الفنية ، مركزين جهودهم على (كيف) دون أن يعيروا اي اهتمام لـ(لماذا) .

فيصبح هاجسهم تمييز النص : التخييلي كدلالة مستقلة عن اللغة التواصلية والايديولوجيا والفلسفة والعلم .

وبالتالي فان الفن يغدو موضوعا فاقد الحياة ، عندما يماهن في تكتيكه .

اما الاتجاه الأخر الذي يستقطبه الطابع الاجتماعي التواصلي للفن ، فانه عبر التطبيق سرعان ما يتجاهل ما أقره على مستوى النظرية بعلاقة الجدل القائمة بين الشكل والمضمون .

فيرتكبون عمليتي اختزال للعمل الفني :

ـ اختزال العمل الى مستوى المضمون وذلك باخضاع الرؤية الكامنة في العمل الأدبي والتي هي في ذاتها رؤية جمالية ومعرفية الى مستواها الأيديولوجي السياسي .

ـ اختزال مركب للعمل ، عبر اختزال المضمون والذي هو كل مركب الى مستوى الموضوع، وعملية الاختزال هذه لا تتوقف عند حدود تمزيق الوحدة الشمولية للعمل الفني فحسب ، بل تمزق وحدته التكنيكية ذاتها ، فكثيراً ما يكون موضوع القصة هو الحكاية على سبيل المثال فعندها يغدو التوقف عند الموضوع قتل القصة عامة لأن القصة ليست الحكاية ، ليست السرد فحسب ، بل هي الكل المركب لهما .

وعلى هذا فان خيارنا المنهجي ينطلق من تجنب هذين الاختزالين (التكنيكي ـ الأيديولوجي) منطلقين من أن العمل الفني يجب أن يقارب ككل مركب من العناصر الدلالية ذات البعد التفسيري والتواصلي ، حيث قيمة العنصر تتأتى من خلال وظيفته التفاعلية في اطار البنية المركبة الشاملة كبنية دلالية ، أو كتقديم جوهري ، حيث الخاص يعبر عن شمولية العام . وتجسيد ذلك يتأتى عبر :

ـ رفض الطريقة الوصفية التشريحية ، التي تحول العمل الفني الى جثة فاقدة الحياة ، لأن العمل الفني بمقدار ما يعبر عن آلية العالم المعقدة ، فهو تعبير عن ذات الفنان المتشعبة .

ـ رفض عزل ـ البنية عن التاريخ ، عبر منظور يرى في علاقتهما تفاعلاً جدلياً بين الخاص والعام ، وذلك بتحليل عناصر البنية الفنية، ومن ثم النظر لها كعنصر (خاص) مندمج في بنية التاريخ (العام) .

ـ رفض القطيعة القائمة بين الدال والمدلول ، لأنه لا يوجد دال مصاغ من كلمات مجردة منعدمة الصلة الوظيفية بالحياة . فحقا إن كلمة السرير في الفن لا تعني السرير الذي ننام فيه ، ولكن الكلمة دالة لا يمكن ان يكون لها وظيفة دلالية اخرى غير النوم .

ـ رفض الدلالة الواحدة للعمل ، لأن في ذلك اختزالاً له ، الا ان البحث عن (مجرة الدلالات) من منطلق أن العمل الفني ليس مجرد بنية دلالية لا يلغي ان هناك خطا دلاليا جوهريا يشكل البؤرة التي تتكثف فيها التجربة التخييلية والمعرفية للكاتب . أي ان السعي لكشف (التعدد الدلالي) للعمل الفني ، لا يتناقض مع التقاط المفصل الدلالي الرئيسي ، الذي يشكل محورا لدلالات ظلالية عديدة.

ـ رفض القطيعة القائمة بين النقد الأدبي ، وباقي العلوم الانسانية (علم الاجتماع ، الفلسفة ، علم التاريخ)، منطلقين من ان الفلسفة تشكل قاعدة اساسية في الكشف عن البعد الآخر الكامن وراء شكل الكلمات والأشياء، والتي عبرها يمكن التقاط المستوى الوظيفي للنص ليس كعناصر مادية أولية ، بل كعناصر دلالية جمالية تكمن فيها أدبية الأدب .

وبتعبير أوضح وأكثر ملموسية ، فان دراسة الزمان والمكان في النص الأدبي على سبيل المثال ، بدون رؤية فلسفية ، لا تسمح لنا الا بتقديم عناصر ممزقة لهما .

ان التقاط الوحدة التكوينية لكل عنصر منهما ، ومن ثم الترابط العضوي بينهما الذي أثبتته النظرية النسبية ، لا يمكن ملاحظته الا عبر رؤية فلسفية علمية تكمن وراء تفكيك العناصر واعادة صياغتها .

فالتحليل الأدبي الوصفي البنيوي يستطيع التقاط العناصر وتحليلها وفق وظيفتها النصية المنفردة . غير ان التقاط وظيفة العنصر من خلال اندماجه ببنية النص عامة ، والتأثير المتبادل القائم بين العناصر ، لا يمكن ان يحقق انسجامه وتناغمه ، الا عبر اعادة تركيب هذه العناصر المفككة في وحدة دلالية وذلك عبر

المنظور الفلسفي الذي يمنح العين الفاحصة قوام انسجامها، وتمنح وسائل الباحث قدرة السبر لالتقاط المكونات الداخلية للمبدع الأدبي.

ضمن مجموع هذه التصورات المنهجية سنقارب بحثنا، دون الادعاء بأننا نبتدع منهجا جديدا، بل هو اجتهاد يكتسب صلاحيته وقيمته من خلال ما نقوم به على المستوى التطبيقي.

وعلى هذا فان الاشكالية المنهجية الرئيسية التي ستشكل الخلفية الظلالية لتحليلنا هي جدل العلاقة بين الشكل والمضمون، وكيف ينبثق الأول من الثاني او العكس.

أي أنه لا يمكن تحديد ماهية (كيف) دون تحديد (خصائص) (ماذا) وعلاقة (ماذا) بـ (كيف) لا يمكن ادراك كنهها الا بطرح سؤال (لماذا).

فكيفية الظاهرة هي نتاج تحولي لتراكم عناصرها الكمية، ولمكوناتها الداخلية، في شرط وظرف محدد.

فاذا تناولنا مثالا محددا من أعمال الكاتب، فانه منذ القراءة الأولى لأعماله، يستطيع القارىء أو الباحث ان يستبين مظهرا أساسيا من مظاهر كيفية الكتابة عنده، هذه الكيفية تتمثل بالتعبير عن اللامعقول بتفاصيل واقعية، أو بالدمج بين العقلاني واللاعقلاني.

إننا اذا اكتفينا بطرح سؤال (كيف) فاننا سنختزل هذه الكيفية الى احد عناصرها الأولية المشكلة لآليتها، وبالتالي ستفقد قيمتها النوعية كظاهرة كيفية، وتتحول الى كم من الأشلاء المبعثرة، حيث تفقد الكتابة خصوصيتها، بفقدان الخصوصية التعبيرية للكاتب، أي كما نشيّىء الكيف بتحويله الى كم فاننا نشيّىء الذات الابداعية للكاتب، عندما لا نطرح سؤال (لماذا) الذي من خلاله يكتسب الكيف خصائصه النوعية الحية، بارتباطه بالسياق الاجتماعي الانساني لعلاقة الكاتب بالعالم وبالكتابة.

ونحن بذلك نحرص على الاستقصاء السببي وعدم استبداله بالوصف التشريحي.

وأخيراً يبقى المعيار الأساسي ليس النظرية بل التطبيق، فالنظرية رمادية وشجرة الحياة هي الخضراء على حد تعبير غوته.

* * *

الأغنية الزرقاء الخشنة

المنطوق السردي : يقوم على رغبة الراوي بتحطيم الآلات وتهديم المعامل وعودة الانسان الى الأرض، بعد ان طرد من عمله، وعبر هذه الرغبة يتفيض الراوي في تعبيره عن رغباته في أن يكون ملكا، لكي يحقق الرغبة الرئيسية بتهديم المعامل وليتزوج امرأة جميلة رآها في الشارع، كل هذه الرغبات تتم في مقهى، وتنتهي بتأكيده على أن المعامل ستهدم باسم الانسان، ويتابع طريقه صادحا في داخله لحن أغنية قديمة كانت ترددها أمه حينما كان صغير السن.

والمحور الرئيسي هو رغبة الراوي بتهديم المعمل نتيجة طرده من العمل وهذه الرغبة تظل مفتوحة عبر تمن حتمي وهي أن هذه المعامل ستهدم.

تبدأ القصة بجملة اسمية (نهر المخلوقات البشرية تسكع طويلاً في الشوارع العريضة المغمورة بشمس نضرة)(*)

وتنتهي بجملة فعلية (تابعت مسيري فوق امتداد طويل من الاسفلت الباهت، بينما كان يصدح في داخلي لحن أغنية قديمة كانت ترددها أمي حينما كنت صغير السن).

القصة مؤلفة من سبع صفحات، سنبدأ بتحليلها بتقسيمها الى مقاطع وسندرس كل مقطع على حدة.

المقطع الأول :

محور هذا المقطع هو التضاد، الذي يبرز عبر التصوير.

فالنهر تخلع عليه صفة انسانية وهي التسكع، وبالتالي فان هذه الصورة توحي بالجو العام وهي ليست ذات صفة تزيينية بل هي تمهد لحالة الراوي التي سنراها لاحقا وهي حالة التسكع.

هذا النهر البشري يفصل بين ثلاثة فضاءات انسانية.

الأول مباني حجرية يقطنها بشر بيض ناعمون يقدمون عبر كناية (القطن الأبيض الناعم).

والثاني الأزقة الضيقة والمنازل الطينية المكتظة بالفقراء. المكنى عنهم (بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة ـ الدم ـ الدموع ـ صديد الجراح الأبدية).

والثالث هو قاع المدينة، الذي يسكن من قبل الحثالة الباقية.

وهكذا نحن لسنا تجاه فضاءات فحسب بل تجاه ثلاثة عوامل (الأغنياء ـ الفقراء ـ المتسكعون) المباني الحجرية ـ المنازل الطينية ـ المقهى.

هكذا فنحن منذ المقطع الأول نجد عناصر اسلوب زكريا، منطلقين من مفهوم أن الأسلوب هو شكل ادراك الواقع، الشكل الذي يحدد أحيانا طبيعة الادراك نفسه، والذي يدخل ضمن هذا الادراك(*)

فصفة التسكع التي تمنح للنهر، هي الصفة الرئيسية للشخصية القصصية، وبالتالي فان الطبيعة أو الوجود الموضوعي يكتسب خصائص الوعي الذاتي للشخصية.

هذه الشخصية المتسكعة العاطلة عن العمل، يعتبرها الكاتب خارج الطبقات خارج المباني الحجرية، والنازل الطينية، ان فضاء هذه الشخصية هو (المقهى)، وسنجد فيما بعد أية أهمية يحتلها (المقهى ـ الشارع) في العالم القصصي للكاتب.

(*) صهيل الجواد الأبيض ـ قصة الأغنية الزرقاء ـ ص ٧.

(*) الـذات الابداعية للكاتب ـ خرابتشنكو ـ ترجمة نوفل نيوف ـ عاطف ابو حجرة ـ منشورات وزارة الثقافة السورية. ص ١٣١.

وعلى اعتبار أن المقهى هو الحيز الرئيسي للشخصية ، فسنجد أن المكان في عالم زكريا ليس له وجود موضوعي ، بل هو يتلاعب به ، وفق الاهتزازات المتأرجحة للشخصية الهامشية ، ولعل سيطرة الصورة الرمزية على هذه القصص ذات دلالة كبيرة على هذا المستوى حيث الرمز يقتل الشيء كما يقول «لاكان» .

المقطع الثاني :

يبدأ برسم خطوط العالم الثالث (المقهى) الذي يضم العمال والفلاحين والبائعين المتجولين وسائقي السيارات وتراكتورات وعربات وحمالين وأناساً بلا عمل .

في هذا المقطع يطل علينا الراوي ، مباشرة عندما يتحدث عن المقهى القابع قبالة المعمل الذي طرد منه قبل أشهر . وبذا فنحن تجاه تطابق بين صوت المتكلم الأول (الكاتب) وصوت المتكلم الثاني (الراوي) اذا استخدمنا لغة المسرح .

هذا المقطع يعهد لدخول الراوي ، بعد وصف الوسط والظرف .

المقطع الثالث :

يقدم الوصف مباشرة من قبل الراوي ، فهو ينتقل من وصف المقهى ورواده ، ليحدثنا عن صاحبه (ابي احمد) ، وبأسلوب سردي مباشر يقدم لنا صفات أبي احمد (رجل هرم ، طويل القامة ، عريض لكتفين . . . الخ).

ثم يسوق لنا نبذة عن حياة (أبي احمد) على لسانه ، لتحرض مونولوج الراوي المباشر ليبلغنا دفعة واحدة بأنه قد شتم جده وشتم بضراوة عالما لا يملك فيه شيئا .

ويعود الراوي ليؤكد بعد ذلك أنه بلا عمل ، عبر الاجابة عن سؤال (أبي احمد)، فوظيفة المقطع كعنصر يدخل في علاقة مع العناصر الأخرى للقصة بمجموعها في اطار ابراز جوانب اللوحة [1] التي تصوغها .

المقطع الرابع :

تدخل شخصية جديدة وهي (ابو علي) الذي يعمل في بيع الملابس العتيقة ، الذي يصفه ابو احمد بأنه حشاش ، عندما يجيب أبو علي بأن السيكارة هي زوجته .

هذا المقطع يوظف في اطار ابراز صورة العطالة ، وحالة الانقطاع ، صورة النقاط البشرية المبعثرة ، التي لا تستطيع أن تتواصل ، وتعيش حالة فرديتها . فالسيكارة هي زوجته .

المقطع الخامس :

يقوم على مونولوج غير مباشر للراوي تتمازج فيه اللحظة الحاضرة باللحظة الماضية واللحظة المستقبلية، هي لحظة تمن ولذا فسنجد دائما الحاضر يتحدث عنه وهو مسكون بالرغبة (لو) (لو سألني أبو احمد ـ لو كنت غنيا ـ لو كنت ملكا). وهذا المقطع ينقسم الى وحدات سردية صغرى.

الوحدة السردية الأولى : رغبته في الزواج الا أنه بلا عمل .

الوحدة السردية الثانية : ان عدم زواجه بسبب بطالته يعود الى عودة للماضي ليحدثنا عن جوع حارته القديمة الذي أدى بأميمة الى أن تكون مومسا . وهو كان يحبها ويتمنى أن يكون ملكا لكي ينقذها من الجوع .

الوحدة السردية الثالثة : تقوم على رغبته في أن يكون قطيعا من المدى المتوحشة للانتقام من المدينة التي لا تعطي أولادها سوى الجوع والتشرد والكآبة .

الوحدة السردية الرابعة : رغبته في أن يكون قطيعا من المدى تدفعه للحديث عن سكينه العتيقة في جيبه وعن يقينه بأنه كان لها تاريخ رهيب ، وأنها تعودت القتل ، الا أن ناس مدينته لم يشعروا بالخطر الذي يهددهم من تلك السكين التي يمكن في أية لحظة غضب أن تنقض عليهم وتستحم بالدم الأحمر .

اذن فالمقطع الخامس يقوم على أربع وحدات : رغبته في الزواج ، تذكره لأميمة التي دفعها فقرها لأن تكون مومسا ، وجوع أميمة يحرض فيه الرغبة لمواجهة المجتمع بالمدى ، هذه الرغبة ذكرته بالسكين القابعة في جيبه .

المقطع السادس :

يقوم على الحوار بين أبي احمد والراوي ومن ثم يدخل أبو علي حيث يدور الحوار عن تفكير الراوي في (ماذا يفعل اذا اصبح ملكا) هذه الأمنية تتجسد في رغبات ثلاث للراوي هي :

أ ـ أن يعطي أبا أحمد مبلغا من المال ليشتري مقهى .

ب ـ أن يتزوج امرأة جميلة شاهدها منذ فترة في الشارع .

جـ ـ أن يهدم المعمل ، الذي أتت آلاته من مجتمع غريب ، وسيحطمها باسم الانسان ، ليدعو الناس للعودة للأرض ، لكي يتحولوا الى اطفال كبار يعيشون بسعادة وسلام وينتهي هذا المقطع ببيع الراوي سكينه لأبي احمد مقابل كأس من الشاي ويقرر أبو احمد بأنها سكين تصلح لمطبخ زوجته .

المقطع السابع :

وهو الأخير ، حيث يخرج الراوي من المقهى وهو يحس بغبطة، لكن غبطته تتلاشى عندما التقت عيناه ببناء المعمل الذي طرد منه قبل أشهر ، ثم يقوم بمونولوج داخلي يعبر عن رغبته في أن المعمل سيهدم يوما باسم الانسان .

وينتهي هذا المقطع بمتابعته لسيره بينما (كانت تصدح في داخله اغنية كانت ترددها امه حينما كان صغيرا) .

ان السمة الثالثة في هذه القصة هي الحوار والمونولوج ، وغياب الحدث الذي يؤدي بالتالي الى اضمحلاله ، وهيمنة الحالة ، وبالتالي فنحن تجاه عناصر ثلاثة (الوصف ـ الديالوج ـ المونولوج).

الوصف : يقوم على لغة مجازية عمادها الاستعارة وهي تبدأ (نهر المخلوقات البشرية تسكع) وتستغرق حوالي الصفحة ، وهو يأخذ شكلا لصياغة الجو .

---

(١) إننا نستخدم مصطلح اللوحة بسبب غياب الصيرورة ، وهيمنة اللازمنية في هذه القصة او في اكثر اعمال الكاتب .

ان التسكع صفة انسانية تسقط على النهر (العالم الطبيعي) فتمنح الصورة هنا بعدا تشخيصيا)[1].

لكن هذه الصورة ق تقف عند حدود بعدها التزييني ، بل نجدها تلتحم باسلوب[2] زكريا السردي ، وبالتالي فهي تكتسب صفة تعبيرية دلالية عامة. وهذا الأمر ينطبق على مجموع التعبيرات المجازية التي يسوقها الكاتب في هذا المقطع . حيث تتجاوز البعد التزييني لتكتسب البعد التعبيري الدلالي.

فعندما يتحدث عن المباني الحجرية يتحدث عن سكانها المصنوعين من قطن أبيض ناعم ، والبيوت الطينية مكتظة بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة ، والمياه امتزجت بالدم والدموع .

فالوصف هنا يأخذ طابعا قيميا ، يتضمن دلالة ووجهة نظر في الموصوف ، وليس تصويرا حياديا .

(الحوار)

نحن تجاه شكل حوار ، لكنه في حقيقته ، خطاب للراوي ، اما المخاطب فهو ليس أكثر من محرض لإثارة الراوي ليحدثنا عن وضعه ، ولذا فنحن نجد ابا احمد لا مهمة له سوى طرح الأسئلة ، فالمعلومات التي لدينا عن (ابي احمد) تأتينا عن الراوي ، فالراوي هو مركز التبئير الذي يرى كل الأشياء من وجهة نظره ، واذا كان من المعروف ان الحوار يقوم على النزاع والخلاف بين وجهتي نظر ، الا انه هنا لا يقوم على أي خلاف ، ولذا فهو لا يحمل أي اثبات أو اقناع للآخر .

بل يهدف فقط الى التغيير في تنسيق المنطوق ، ليعبر بشكل صارم عن حالة الراوي وبالتالي فان الحوار هنا تتمازج فيه مستويات وظيفية عديدة :

ـ الوظيفة المرجعية : حيث الشخصيات تعلمنا عن ذاتها وعن الآخرين . فأبو احمد يعلمنا عبر الراوي عن حالته وعن رأيه في هذه الحالة .

ـ الوظيفة الانفعالية او التعبيرية : وتتمثل بالاجابة على سؤال أبي احمد ، حيث يجيب الراوي بأسلوب المونولوج بانه شتم جده وشتم بضراوة عالما لا يملك فيه شيئاً .

الاجابة توجه للقارىء كمتلق تماما كما يلتفت الممثل في المسرح للجمهور بهدف التأثير في انفعالاتهم عبر توجهه بالحديث اليهم مباشرة .

الا ان الآلية التي تحكم الحوار تأخذ احايين كثيرة الوظيفة اللادلالية اللاهدفية :

الوظيفةالتواصلية اللاهدفية :

ان الآلية التي تحكم الحوار تأخذ احايين كثيرة هذه الوظيفة اللاهدفية ، وذلك لأسباب عديدة :

ـ الحوار لا يدور حول افتراضية .

ـ ليس هناك تنازع أو خلاف.

ـ عدم دخول الحوار في ديناميكية بناء القصة .

ـ اكتفاؤه بتحريض تداعيات وأحلام وأوهام الراوي .

«الحوار المسرحي له مستويان من المضمون ، وهو يؤدي نوعين من الرسالة ، ونسق الاشارة اللسانية ذاته يحمل مضمونين :

أ ـ المعلومات الخاصة بشروط انتاج المنطوقات (*) .

ب ـ مضمون منطوقات الخطاب » .

ان افتراضية من هذا القبيل تجد مغزى لها في أي حوار بشروطه العامة ، فمجموع الأسئلة التي يطرحها (ابو احمد) على الراوي تتجسد في المنطوق التساؤ لي .

لكن المعلومات التي تخص شروط انتاج هذا المنطوق تتعلق بموقع أبي احمد على المستوى السردي والاجتماعي .

ـ ففي مستوى السردي يشكل عنصرا هامشياً ففعليته القصصي يستمد دلالته من انضمامه كعنصر (عامل) في الكشف عن الهيمنة السردية للراوي وسيطرة منظورة بشكل حاد ودوره المهيمن على المستوى السردي .

ـ وأما على المستوى الاجتماعي فهو يعبر عن الوعي الساذج البسيط الذي هو نتاج وضعه الاجتماعي البسيط الذي لا يملك مفهوما متسقا متمايزا .

فكما كان منظور الراوي مهيمنا ، فان رؤ يته بالتالي ستهيمن ، وسيساعد على ابراز التضاد بين رؤ ية خاملة بسيطة (ابو احمد) ورؤ ية فلسفية محنكة (للراوي) .

فالدور الذي يخص أبا أحمد ينطبق الى حد كبير على دور (ابي علي) على اختلاف طريقة التقديم لكليهما .

ان التضاد لا يبرز هنا في الديالوج ، وانما في شروط انتاجه التي تمس موقع الشخصية ودورها في الديالوج وفي السرد عامة ، لكنه تضاد غير تصادمي ، انه تضاد ثنائي متواز .

ـ التضاد بين مستوى اللغة البسيطة العادية لاناس عاديين (يقول أبو احمد مجيبا أبا علي لا فائدة فيك . . أنت حشاش أصلي)، وبين لغة الراوي التي يتمازج فيا الشعري بالحلمي عبر مجاز حاد متوتر .

ـ التضاد بين الجماعية الخاملة القطيعية وبين (الفردانية المتعطشة للمطلق) ، بين الكلام والفعل دون أن يبدو الكلام مغيرا للفعل .

ـ التضاد بين شخصيات ساكنة بلا طموح وراوٍ مسكون بالحلم .

---

(١) هذه احدى السمات الغالبة على الصورة عند زكريا تامر وسنتناول ذلك بالتفصيل في (المستوى التخييلي) .

(٢) نحن هنا نميز بين الطريقة والاسلوب.

(*) «اقرأ المسرح » ـ اوبرزفلد ـ اديسيون سوسيال ـ ص ٢٨٣- بالنسخة الفرنسية .

من هذه المتضادات بمجموعها تبرز لنا صورة شكل التواصل وحقيقة انقطاعه فلكل خطابة الخاص به لكن دون أي تقاطع أو تفاعل ، بل هناك نوع من التناغم ، على مستوى القصة عامة وان كان لا يخدم الا بناءها الخارجي البحث .

الزمن :

يمكن تقسيم زمن القصة الى ثلاث مراحل:
- ما قبل دخول الراوي للمقهى .
- فترة وجوده في المقهى .
- ما بعد خروجه من المقهى .
- المرحلة الأولى :

صورة مجازية لحياة المدينة يجسدها (نهر من المخلوقات البشرية الذي تسكع طويلاً في الشوارع العريضة المغمورة بالشمس النضرة).

نحن تجاه صورة للزمن توحي بتأبيده ، بتأبيد عناصره الطبيعية (النهر، الشمس) . نحن تجاه زمن اطلاقي ، باطلاقية وجود الطبيعة والزمن هنا كـ « دال» يؤدي الى دلالة الكسل والترهل واللامعنى واللاهدفية (التسكع) وهو كزمن « ضام » يحتضن في أحشائه مخلوقات التوزع بثبات تسكع النهر وسطوع الشمس (مباني حجرية ـ أزقة ـ مقهى) .

وزمن تاريخ الأحداث يبدأ بزمن مقهى الراوي ، بالعودة الى الماضي للحديث عن ابي احمد وموقفه المعادي لجده لكونه فقيرا ، وتعبير الراوي عن كراهيته لجده بشتمه وشتم عالم لا يملك فيه شيئا .

نحن إذن لسنا تجاه واقع محدد ـ وان كان موحى به عبر عدد دلالة التصوير ـ بل نحن تجاه واقع مجرد (العالم) في تضاده مع الراوي .

صيغة الماضي التي تحدد الفعل ، النهر تسكع ـ الشوارع مغمورة بالشمس ، والراوي طرد من معمله قبل أشهر . ولقد شتم جده وشتم العالم ، فكل الأشياء قائمة واضحة ومعروفة .

فاذا أردنا ان نقوم بعملية دمج لعلاقة الزمن بالراوي لبرزت لنا على الشكل التالي : الراوي يتسكع في شوارع عريضة مغمورة بالشمس بعد أن طرد من معمله,ولذا فهو ناقم على ماضيه (جده) وحاضره (العالم) .

المرحلة الثانية : (المقهى).

لعل هذه المرحلة هي الأطول على مستوى (القصة) لا يمكن تحديدها ، بل هي تتوازى مع زمن القراءة.

ويبدأ هذا المقطع بتقديم أبي احمد كأساً من الشاي للراوي وينتهي ببيعه سكينة التي تصلح لمطبخ ام احمد .

ويقوم هذا المقطع على متوالية زمنية : حوار ـ مونولوج حواري ـ حوار) فمضمون هذه المتوالية التمنيات المستحيلة .
- فالحوار الأول يقوم على السؤال عن الزواج ـ الاحباط .
- ومن ثم المونولوج الرغبة في الزواج وعدم القدرة بسبب عمله ، ورغبته ان ينقض على المدينة بسكينه حتى تستحم بالدم الأحمر .

ومن ثم فنحن تجاه (فلاش باك) حيث يحدثنا الراوي عن حبيبته عن حبه القديم لها ، ومن ثم تحولها الى مومس .

العودة الى الحوار : رغبته في أن يكون ملكا ـ أن يهدم المعامل ـ أن يحول المدينة الى قرية ، وأن يصبح الناس أطفالاً كبارا يعيشون بسلام .

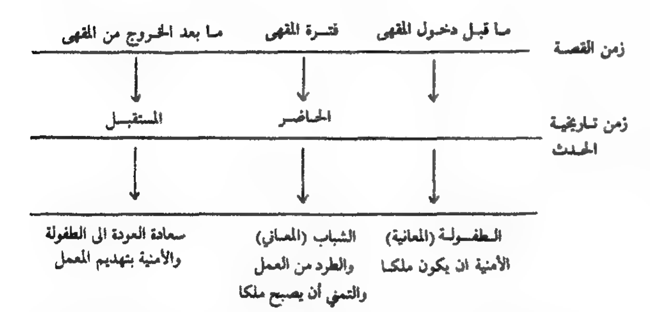
وينتهي هذا المقطع الحواري ببيعه للسكين .

أما المقطع الثالث (خروجه من المقهى) فهو يتمثل بأمنيته بأن المعمل سيهدم باسم الانسان في يوم من الأيام .

وينتهي بأن تابع مسيره ، بينما كان يصدح في داخله أغنية قديمة كانت ترددها امه حينما كان صغيرا .

لقد لاحظنا ان الزمن على مستوى القصة يكتسب بعدا سكونيا مجردا لا يتكثف حول حدث معين ، ولذا فليس هناك فعل ، هناك أمنيات دائما وهي أمنيات تأخذ شكل الاسطورة (لو كان ملكا) هذه الاسطورة تستمد لحمتها من أساطير «الف ليلة وليلة » لكن في ألف ليلة وليلة تعاش الرغبة كواقع منتصر بينما الرغبة هنا تعاش كواقع محبط .

واذا أقمنا خطين متوازيين لعلاقة زمن القصة بزمن تاريخية الحدث نرى :



الزمن سلسلة من المعاناة ومجابهته تتم عبر الفرار الى الوهم (اسطورة الملك) فلكي ينقذ اميمة يتمنى ان يكون ملكا، وأمنيته بالزواج وهدم المعمل تتمثل في أن يكون ملكا ، وسعادة المستقبل هي في العودة الى الطفولة ، وهدم المعمل فالتناقض بين الزمن المعاش والزمن الذي سيعاش يحسم لصالح مستقبل وهمي .

ضمن هذه اليوتوبيا المستحيلة ليس هناك سوى الفرار الى الطفولة ، الى لحن الأغنيات القديمة لأمه .

وهنا نخلص الى عدة متوازيات :

السعادة = الملك + تهديم المعمل + الزواج من امرأة جميلة + العودة الى الطفولة .

ولذا فنحن تجاه وعي ذاتي (هذياني)(*) للزمن يقوم على مفهوم أن الزمن هو تاريخ رغباتنا الشخصية والمعبر عنها . ومن هنا دلالة افتقاد العنصر الدرامي . فالتضاد بين الذات والموضوع ⇦

(*) الهذيان: هو البحث عن تحقيق لإشباع للتو ، دون الأخذ بعين الاعتبار ضرورات الأنا الأعلى ، بالمعنى الفرويدي .

يحسم لصالح القفز فوقه على حساب مجابهته ، لأن مجابهته تعني الوعي لضرورته الموضوعية ومن هنا كان الهرب عبر الأحلام والأوهام .

ان السمة الرئيسية التي تميز الفضاء القصصي هي (التجريد) و(فن المخلوقات البشرية). فالنهر كـ « ضام » يقيم صلة مجردة مع « المضموم » وهو البشر عامة .

هذه السمة التجريدية لا بد لها من لغة مجازية تحتويها، فالمجاز هو تجريد للمحسوس المحدد ، في محسوس تخيلي ، ولذا (فالمباني) الحجرية تزهو بسكانها المصنوعين من قطن أبيض) و(المنازل الطينية مكتظة بالوجوه الصفراء والأيدي الخشنة) ومياه النهر (امتزجت بالدم والدموع وبصديد جراح أبدية).

هذا الوصف ينطبق على أية مدينة ، ونحن عبر القصة بمجموعها ، لا نجد أية اشارة توحي . الخير محدد (مسمى) وهذه اللغة المجازية في تقديم النهر كحيز تعطيه صفة الفضاء المجازي .

ـ المقهى : هو خشبة التقديم ، ليس هناك تفصيل في محتوياته ، هناك حديث في المقهى ، وليس عن المقهى .

ـ الحارة القديمة : ليس هناك تفصيل في تشكيلها ، بل كانت أرضية التداعي لذكريات الراوي عن طفولته ، وبالتالي فقد كانت بمثابة اشارة سددية ، وليست بمثابة موقع تتشابك فيه العناصر لقد كانت عنصرا في خطاب الراوي .

ـ المعمل : آلات مخلوقات مجرمة جاءت من بلاد غريبة ، حاملة الينا الشقاء ، وهو سيأمر بتحطيمها باسم الانسان .

التضاد هنا بين المعمل والانسان ، وليس بين المعمل والعامل . فالمعمل كحيز وموضوعات يؤدي الى التضاد المشخص مع العامل من خلال موقعه في المعمل (حيز) وتجاه وسائل الأنتاج « الموضوعات ».

فنحن من جديد. اذن تجاه فضاء مجرد يؤدي الى علاقات مجردة .

الأرض : هي الأم وهي خارج التضاد وهي التي تعطي الخبز والفرح دون ان تلوث القلوب بالكراهية .

العلاقة المجردة ذاتها ، حيث لا تدخل في العلاقة العيانية التي وسمت وما زالت تسم الطبيعة البشرية الصراعية على الأرض ومن أجل الأرض ، ومن هنا نجد أن الأرض تأخذ شكل الفضاء الاسطوري .

التضاد الرئيسي على مستوى الفضاء هنا بين المعمل والأرض فاذا كان المعمل يحمل الشقاء فان الأرض تحمل الفرح .

وتحطيم الآلات باسم الانسان تعني عودة الانسان الى الأم الأرض.

والقصة ستختتم بهذا التوازي :

فهو عندما يخرج من المقهى : تعوي في داخله ذئاب لحظة التقاء عينيه ببناء المعمل . وعندما يقول لنفسه بأن المعمل سيهدم باسم الانسان ، يصدح في داخله لحن أغنية كانت ترددها امه حينما كان صغيراً .

المعمل = الذئاب ـ الغضب ـ الشقاء ـ الكراهية ـ الغربة .

تهديم المعمل = العودة الى الأرض الى الأمومة الى الطفولة ـ النقاء ـ السعادة ـ الانسان ـ الحب ـ الاخوة ـ الوداعة ـ الطيبة .

ضمن هذه العلاقة بين الحقل الفضائي والحقل الدلالي ، نرى أن الخبر القصصي يندمج في الخطاب ولا يشكل عنصرا مستقلا كثيفا في نتوءاته ، أو وعاء لمجريات احداث او وقائع بل هو يختزل الى عناصر بسيطة في اطار الرسالة التي يريد الراوي تبليغها للقارىء.

ومظهر ذلك أن الراوي يتمنى تهديم المعمل ، والعودة الى الأرض ، دون اي فعل حقيقي يثبت صورة المكان في الوعي أو في المخيلة ، ولذا فهو يتلاشى لتبقى الرسالة .

العنصر الوحيد الذي يبقى هو المقهى ، وان كانت اخاديد صورته غير محفورة بحدة (كعامل) بنائي وأثره يتأتى عبر تواجد الراوي فيه . الا انه يأخذ مستوى العبور تجاه حلم الأرض وتهديم المعمل .

ان احلاما من هذا النوع ربما يكون افضل وعاء لها هو الاسترخاء في مقهى من اجل الثرثرة . واذا كان الزمن الترددادي مجاله المقهى ، فهو الحقيقة المكانية الوحيدة في القصة التي تأخذ الحيز الزمني الأوسع والأشمل حيث في اطاره يتم الديالوج والمونولوج ، وما العناصر الأخرى سوى اشارات ترد في اطار الخطاب (النهر في خطاب الكاتب) (الحارة القديمة ـ الأرض ـ المعمل في خطاب الراوي).

اما السكين كموضوع : فهي تكتسب دلالاتها حسب اللحظة السردية لكنها تتواشج مع دلالة العناصر المكانية الأخرى. ففي لحظة التداعي (فانه من الممكن ان تنقض في اية لحظة غضب على كتل اللحم المتحركة عبر خواء المدينة) أما في اللحظة السردية التي تدخل كعامل في بناء القصة فإن هذه السكين لا تصلح الا لمطبخ أم احمد .

ومن هنا فانها تأخذ على المستوى الدلالي بعدين متوازيين :

السكين المهددة = معاناة الحارة القديمة ـ الاخفاق في الحب ـ الطرد من المعمل .

السكين المباعة = الحلم في ان يصبح ملكا ـ تهديم المعمل ـ العودة الى الأرض الطفولة .

والسكين تحدد جوهر الرسالة على اعتبارها تحدد نمط العلاقة بالعالم الذي لا يملك فيه شيئا ، فهي على مستوى تاريخية الحدث ستنقض على البشر، وعلى مستوى وعي ذات تاريخ رهيب ، وعلى مستوى القصة تغدو (عتيقة نصلها منطفىء التألق).

ولكن حتى عندما تكتسب السكين دلالة المواجهة فهي لا تخرج عن حدود التمني (ليتني كنت قطيعاً من المدى المتوحشة المنغرسة في قلب المدينة) أو الاحتمال (فقد كان من الممكن ان تنقض السكين في أية لحظة . .).

ان السكين [1] تغدو عاملاً بنائياً هاماً فهي عبر التمني والاحتمالات هذه انما ستقرر مصير اختيار الشخصية القصصية ونمط علاقتها بالعالم ، وهي التي ستحدد طبيعة الفعل ونوعيته والمال الذي سيترتب عليه .

العلاقة بين الوحدة السردية والوحدة الدلالية :

ان السرد يقوم على علاقة ترابط تفاعلية مع المسرود ، كالعلاقة القائمة بين الدال والمدلول ، بين المبنى والمعنى .

ان الرغبة تقوم مقام الفعل في هذه القصة[2]، وسنجد عناصرها بشكل مباشر متمثلة بـ(لو ـ ليتني ـ كنت احلم ـ قد ـ كان من الممكن ـ سأقوم ـ سأهدم ـ سأحول ـ سيكون ـ سيجتمع ـ سيشتركون ـ ستتعانق ـ سيشعر ـ سيتحولون) .

فلو قمنا بعملية تنظيم لعناصر التمني هذه سنجد :

(لو سألني ابو احمد) .

(لو كنت غنيا لاشتريت لك كل جواهر العالم) .

(كنت أحلم أن اغدو ملكا ، وأنا الآن ما زلت اتمنى أن اصبح ملكا) .

(ليتني قطيع من المدى المتوحشة المنغرسة في قلب المدينة) .

(كان من الممكن ان تنقض السكين في أية لحظة غضب على كتل اللحم المتحركة عبر خواء المدينة) .

لو سأله ابو احمد متى سيتزوج لبثه كل معاناته ومآسيه ، وهذا ما فعله عبر المونولوج ، والمونولوج هنا يتسق مع لحظة السرد الراهنة للراوي الذي يعيش بلا عمل ولا حب ولا يملك شيئاً في هذا العالم .

تجاه هذه الحالة عليه ان يختار اما المجابهة واما التمني ، فيختار الثاني . والاختيار الثاني يضعه أيضاً امام احتمالين للرغبة :

امكانية ان يكون غنياً او ملكاً على مدينته أو سكينا في قلبها .

امكانية ان يكون سكينا تنتهي قطيعا ببيعه لسكينه ، وامكانية ان يكون ملكا يعيشها كحلم يقظة وكرغبة محبطة ، فلا يبقى امامه سوى الرغبة المتضمنة في الرسالة وهي هدم المعمل والعودة الى الأرض ، التي تتمثل في (س) سينات التسويف الكثيرة ، وهذه الرسالة مرتبطة في ان يكون ملكا على هذه المدينة ، وعلى اعتبار ان هذه الرغبة مستحيلة ، فتغدو الثانية حكما مستحيلة ، الا انه يقرر عيشها كحتمية ، فالمعمل سيهدم باسم الانسان ، وانطلاقا من حتمية هذه الرغبة ، تعود له طفولته ، يعود له الاحساس بالأمومة (الأرض) .

ان (لو) كاشارة سردية هي التي تحكم مسار الراوي في هذه القصة ، وبالتالي فهي التي تحدد طبيعة العلاقة بين السرد وتاريخيه الحدث والسرد والقصة عموما . أي أن لو التي كانت مصدر افتقاد العنصر الدرامي ، قد جعلت أي فعل رهين بوضع متمني ، وانتهاء القصة بعيش التمني كحقيقة أضفى عليها وعيا اسطورياً [3] هذا الوعي الاسطوري يتمثل في عملية التكيف اسطوريا مع اللحظة الحاضرة في عيش الرغبة في ان يكون ملكا وان كانت هذه اللحظة تقوم على اللعب على المستوى السردي والمستوى الدلالي .

الا ان اللحظة المستقبلية الاسطورية (تهديم المعمل والعودة الى الأرض) تعاش كحقيقة .

ان الاسطورة هي (ذلك الشيء الذي ليس له وجود حقيقي) كما ورد في القاموس الفرنسي لمؤلفه (ليترا) .

ومن هنا فان اسطورة الحنين في العودة الى الأرض للحقول والمراعي واستعادة الطفولة انما هي اسطورة الغرب ، الذي سحقت فيه الآلة والعلوم التجريبية أي وعي اسطوري . وبالتالي كان لا بد للادراك أن يسعى منقبا عن شكل آخر للأساطير ، (بعد الثورة الصناعية ونتائجها التي تضاهي أية اسطورة كما يقول ماركس ، وبعد أن ازدادت المسافة اتساعا والهوة عمقا بين جبل الأوليمب ومدينة مانشستر) (٤) .

في مجتمع اصبحت الخبرة الانسانية والآلة تهيمن على كل شيء بكر ، واصبحت والطفولة البشرية تفقد نقاءها ، يصبح النزوع الاسطوري للأرض وتحطيم الآلة دلالته (٥)، أما في مجتمع ـ وسيما في الخمسينات ـ ما زالت سمة الانتاج الرئيسية فيه هي السمة الزراعية ، ولا زال وعي الناس فيه يمازجه فعليا الكثير من الأساطير والخرافات ، فان اسطورة من هذا النوع لا يمكن ان تجد صدى في وعي القارىء وشعوره . وبالتالي فالأسطورة هنا لا تمثل وعيا زائفاً للعالم فحسب بل هي اسطورة زائفة في ذاتها لا تعبر عن عيش الرغبة ، ولا تجسد حلما اجتماعيا في الانتصار على المعوقات بالخيال ، كما يرى غارودي في الاسطورة .

بل ربما اسطورة المجتمعات المتخلفة هي استعارة اشكال ومظاهر التقدم في المجتمع الغربي ومن هنا نجد دلالة مشاريع الأبهة غير الانتاجية فيها (٦).

(١) سنجد ان السكين والذبح في مجموع قصص زكريا تتردد الى الحد الذي يمكن ان يفرد لها بحث لدراستها على مستوى علاقة الاشارة بالرمز ، بل وتستدعي القيام بدراسة تعتمد التحليل النفسي .

(٢) ان زكريا قد استبدل الفعل بالرغبة ، ولعل هذه القصة ستشكل المدخل التأسيسي للعناصر الرئيسية التي شكلت رؤية الكاتب للقصة والعالم ، حيث سنجد الرغبة تذهب منفلتة من كل عقال في قصصه اللاحقة وستأخذ اشكالا عديدة (اطلاق اللاشعور ـ الأحلام ـ الهذيان . .) كل ذلك سيؤدي الى هذا الطابع الاسطوري الذي يغلف عالمه .

(٣) إننا نتفق مع رولان بارت في تعريفه الاسطورة في كتابه (الاسطورية) على أن «الميثولوجيا هي انسجام مع العالم ليس كما هو، وإنما كما تريده هي ان يكون».

(٤) راجع هاري ليفن ـ انكسارات ـ (مقالات في الأدب المقارن .(ترجمة عبد الكريم محفوض ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٨٠ ـ فصل بعض معاني الاسطورة .

(٥) حيث يرى (١ ـ أ ـ ريتشاردز أن (ليس الانسان بلا اساطيره الاحيوانا فظا بلا روح) .

(٦) لن نتوقف مطولا في معالجة ابعاد الاسطورة في هذه القصة لأننا سنعالج ذلك بتفصيل اوسع في فصول لاحقة .

نخلص الى أن العلاقة بين طبيعة السرد القائم على الاستخدام الشرطي وجد صداه على المستوى الدلالي في صياغة وعي اسطوري وليس جوا اسطوريا مسقطا في عناصر السرد كعنصر جمالي.

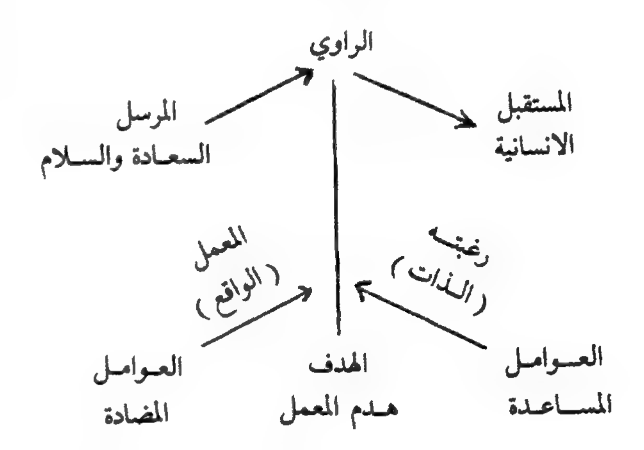
وبالتالي دفع بالعلاقة القائمة بين العالم الواقعي والعالم الممكن والتي من خلالها تبرز طبيعة التملك الجمالي والمعرفي للعمل الفني - الى علاقة انشراخ حادة اصبحت فيه العلاقة بين عالم واقعي وعالم وهمي ، والعلاقة بين الكون المرجعي والكون التخيلي الى علاقة بين كون مرجعي وكون مفتعل خياليا ، لأن التخييل يولد في قلب تلك الحالة الوسيطة بين الادراك العقلي واللاشعور ، كما يرى برغسون والخيال لا يمكن ان ينقطع عن تجربة الادراك الا اذا كان هذيانا واوهاما .

الشخصيات .

لدينا في هذه القصة ، ثلاث شخصيات (الراوي - ابو احمد - ابو علي) تتحرك على مستوى القصة ، وثلاث شخصيات على مستوى تاريخية الحدث (أميمة - الأم - المرأة التي شاهدها الراوي في الشارع) .

وكما لاحظنا فان الذي يتكلم والذي يرى هو الراوي وبالتالي فان الشخصيات الأخرى تتحول الى عوامل في مدار حركته القصصية وتوصيل رسالته .

سنرسم مخطط عوامل للراوي مستوحية من غريماس على اعتبار الراوي هو الوحيد الذي يجيد مركبا . وما الآخرون (الشخصيات) سوى عوامله البسيطة.



لقد اخترنا هدم المعمل كهدف ، على اعتباره ورد في المقطع السابع الأخير بعد خروجه من المقهى ، وعلى اعتباره يختم في هذه الأمنية رسالته القصصية ، بمتابعته مسيره ولحن اغنية قديمة كانت ترددها امه حينما كان صغيراً.

في الحقيقة يصعب رسم مخطط دلالي للراوي في هذه القصة لأن الراوي ممتلىء بأمنيات ورغبات ، وليس باهداف يسعى لتحقيقها كما اسلفنا سابقا.

بل ان الباحث يجد نفسه مرغما للأخذ بمنهج التحليل النفسي لتحليل مجموع هذه الهواجس[1] وربما قمنا برسم هذا المخطط لابراز عدم فعاليته ، وهذه مسألة ليست بلا معنى على كل حال ، بل هي ذات دلالة كبيرة وسنرى ذلك لاحقا .

فما هو مركزي هو الفعل ولو كان على حساب الفاعل كما يرى بروب : «في دراسة الحكاية ، ليس مهما من فعل شيئا وكيف فعله ، فهي اسئلة لا تطرح الا عرضيا ، فالسؤال الوحيد المهم هو ما تفعله الشخصيات » .

لو انطلقنا من هذا المفهوم ، لوجدنا ما هو اكثر اهمية بالنسبة للشخصية في هذه القصة غير متوفر وهو الفعل فهل يدفعنا مثل هذا الرأي الى الشك بجدارة هذه القصة في ان تكون قصة ، وفي هذه الشخصية في ان تكون شخصية قصصية خاصة اذا اخذنا بعين الاعتبار الاجماع على ان القصة هي : « تتابع الحدث » .

وهل بامكاننا ان نعتبر ان هيمنة الأمنية على القيام بالفعل تؤدي لجعل هذه القصة ، مشروع قصة ؟

كل هذه الأسئلة مشروعة ، ولكن لا اظن ان هناك ما يمنعنا اقتراح ان غياب الفعل ، هو فعل من نوع آخر ، فعل دلالي ، فعل مجازي .

سيما اذا انطلقنا من مفهوم ان « الشخصية كناية او استعارة لمرجع وبالتحديد لمرجع تاريخي اجتماعي أو تاريخي ثقافي » [2] .

على هذا فسنقوم بعملية جرد لمشاريع الأفعال (الأمنيات) آخذين بعين الأهمية على انه لا يمكن الفصل بين الفعل والخصائص النوعية للشخصية ، وآخذين بعين الاعتبار على ان احكام بروب هي احكام وصفية تنطبق على القصص الشعبية ، وليست أسساً تدخل في مجال نظرية النقد .

ففعل الشخصية هو الذي يمنحها هويتها ، وبالتالي تغدو الأطروحة القائلة بعدم اهمية سؤال من فعل وكيف ، اطروحة تدفع بالشخصية القصصية الى فقدان طابعها الملموس وتؤدي بالفعل الانساني الى اكتساب نوع من التجريد الذهني الذي يساعد على هيمنة الخطاب واضمحلال الحدث فما يميز الفعل الانساني هو الانسجام والتآلف بين خصائص الشخصية وافعالها ، وكيفيتها .

مما لا شك فيه ، انه اذا كان هدف الراوي هو تهديم المعمل ، فلا بد من تعليل لهذا الهدف[3] .

---

(١) ان قصص زكريا بمجموعها تحتم على الباحث التسلح بوسائل التحليل النفسي .

(٢) راجع آن اوبرزفلد (قراءة المسرح) منشورات سوسيال - ١٩٧٨ - باريس - ص ١٣٢ - ١٣٣ .

(٣) (أفضل تمييز ملحوظ بين سرد واقعي وسرد قصصي هو ان الأول غامض من جهة الأسباب البعيدة للحوادث التي يقصها . . بينما، في الثاني من بعض ما يترتب على الكاتب ان يعلل كل شيء) نظرية الأدب ص ٢٢٨ .

نحن تجاه تعليلين :

الأول سردي : يدخل في نسيج القصة وهو انه طرد من هذا المعمل قبل اشهر لارتكابه خطأ اتلف آلة من آلاته .

الثاني ذهني (ايديولوجي) : وهي ان الآلات مخلوقات مجرمة جاءت من بلاد غريبة حاملة الينا الشقاء .

ان التعليل الأول هو (الفعل) وهو الطرد ، وفعل من هذا النوع ، كان سيتطلب بالضرورة هدفا يقوم على البحث في العودة الى المعمل ، وهذا ما كان سيتطلب بالضرورة أيضاً خطاباً وتنازعا مختلفا .

وبالتالي رؤ ية ايديولوجية اخرى .

لكن هذا الفعل سرعان ما يتضاءل ويتهمش لصالح الخطاب الايديولوجي فالطرد من العمل لا يتجاوز حدود الاشارة وبالتالي فان الوظيفة لم تكن (وظيفة اصلية أو جوهرية) تلتحم في الوحدة العامة للسرد ، لأن الوظيفة لا معنى لها الا با تخاذها لموضعها في اطار الفعل عامة) (١).

وعلى هذا فقد بقي التعليل مجرد اشارة تفسيرية اضعفت اذا لم نقل قضت على اي بعد دارمي في القصة .

لقد اعتمد الكاتب التعليل الثاني ، الذهني (الأيديولوجي) ، ولذا فنحن تجاه راوٍ يتكلم يثرثر يعيش احلام يقظة ناسجاً بذلك شبكة من الأوهام والعجز وعدم القدرة على الفعل قصصيا ومن ثم انسانيا .

ومعاناته لا تستمد أية دلالة لها من واقعة الملموس (الطرد من العمل) بل من تراكم ثقافي فني استمده من موضوعات القصة الغربية (تهديم المعامل ـ العودة الى الأرض).

ان خطاب الراوي لا يقوم على اي بعد تواصلي مع المتلقي ، ان المتلقي القارىء لن يكون اكثر حظا من (ابي احمد) الذي يطرح اسئلة يجاب عليها من قبل راو من موقع فوقي ، ينظر ويتشاقف ويريد من العالم ان ينتمي له ، دون أية خطوة باتجاه الاندماج في العالم .

تجابه معضلات الحياة اليومية ، بحلول كونية من قبل الراوي ، وهو في اجابته الكونية تلك لا يملك سوى احلامه وتسكعه في مطاردة الأوهام . مجسدا بذلك الوعي الزائف لبورجوازي صغير عندما يضع نفسه بذاتية مترهلة في مجابهة الكل (فسكينه ستنقض على ناس مدينته) وليس على فئة أو مجموعة هو في حالة تعارض معها ، بل على الكل الذي لا ينصبه ملكا ، على العالم الذي لا يملك فيه شيئا ، على المعامل وليس على من طرده من العمل ، على الأزواج الذين لديهم نساء جميلات .

لقد اصطلحنا عبر المخطط بأن يكون هدف السعي للراوي هو تهديم المعمل ولكن هذا الهدف ـ في الحقيقة ـ يضيع بين عدة اهداف له وكلها بالنسبة له متساوية في اهميتها .

ولذا فقد ضاع الخيط الذي يوجه حركته وطموحه ، بل كان هناك ـ وللسبب ذاته ـ عدة خيوط موجهة ، الأمر الذي فكك وحدة البناء القصصي وأعطى صفة تجريدية لكل عناصر القصة .

ان العلاقة بين الفعل والوظيفة علاقة تشابكية ، فلا فعل دون وظيفة ولا وظيفة بدون فعل فغياب الفعل ، أو تهميشه أدى على مستوى الوظيفة الى تغييبها وتهميشها ، مما أدى أيضاً الى تهميش الشخصية لا على مستوى الوجود بل على مستوى المشاركة .

اننا اذا انطلقنا من مفهوم ان الشخصية القصصية كجذر في معجم البناء القصصي الألسني ، فهو ذو وظيفة في مجموع الخطاب النصي وبالتالي فهو يغدو مجازاً بلاغيا (كناية أو استعارة) مرجع هذا المجاز هو الواقع التاريخي الاجتماعي) (٢).

واذا انطلقنا من واقعة تغييب الفعل وتهميشه الذي أدى بدوره الى تهميش الشخصية كمشارك ، الأمر الذي ادى الى التكفك في البنية السردية ، في علاقة العلة بالمعلول ، وفي علاقة العامل بالسرد . كل هذه العناصر اذا اعتبرناها دالا فان المدلول هو بنية الكون المرجعي (التاريخي ـ الاجتماعي ـ الثقافي).

وبالتالي فنحن مرغمون على مقاربة سوسيولوجية ترى في الشخصية نموذجا لفئة اجتماعية ، منطلقين من جدل العلاقة بين البنية التخييلية والبنية الاجتماعية والبنية الذهنية ، على ان بينهم علاقة توليدية .

من المعروف ان المرحلة التي بدأ بها زكريا الكتابة هي أواخر الخمسينات ، في المرحلة التي بدأت تشهد تمايزات طبقية ، جوهرها تمثل في انحلال عقد التحالف بين الاقطاع والبروجوازية ، وبداية نهوض للبورجوازية الصغيرة ، لتكثف في بنيتها مجموع هذه التمايزات ، وليدخل المجتمع السوري في مرحلة نوعية جديدة ، يتجسد هذا الطابع النوعي ، في أننا تجاه طبقة جديدة تضم في داخلها موروث الماضي وضرورات الحاضر. فموروث الماضي ابتدأ ينبثق فيه عنصر ايديولوجي جديد وهو القومية ، لكن هذا العنصر لم ينف الموروث الديني بل تصالح معه ، وان كانت هذه المصالحة تمت لصالح العنصر القومي ، لكن هذا العنصر لم يكن نتاج سيرورة البنية التحتية ، كما هو في المجتمع الغربي ، بترافق القومية مع الرأسمالية بل كان ذا طبيعية ايديولوجية ، قائمة على التأثر بالأيديولوجية الغربية موضوعيا وتاريخيا ورفضها سياسيا ولفظيا .

ان زكريا الذي بدأ عاملاً يدوياً ، ثم تحول الى مجال العمل الثقافي والأدبي ليصبح اقرب الى فعالية البنية الذهنية وأقرب الى المعاناة الاجتماعية والثقافية للبورجوازية الصغيرة التي تربعت على السلطة مع البداية الفعلية لانتاج الكاتب ـ في هذا الوسط ، أتى انتاج زكريا ليعبر عن حالة الانطحان الروحي والاستلاب الانساني لمثقف ينتمي الى هذه الطبقة اجتماعيا ، ويرفض روحيا ووجدانيا كل وصوليتها وزيفها وقمعيتها وانحطاطها .

بعد هذا المدخل السريع ـ وسنعود الى ذلك باستفاضة اكبر ـ نطرح السؤال التالي : لماذا يلح النقاد على اعتبار الشخصية

(١) راجع رولان بارت ـ مجلة كومينكا سيون ـ العدد ٨ ص ٩.

(٢) راجع (قراءة المسرح) ـ ص ١٢٧ ـ ١٣٣ .

القصصية عند زكريا شخصية فردية[1].

اننا نتحفظ كثيرا على هذا المصطلح ، لأن الشخصية في العمل الفني لا يمكن الا وان تكون فردية (انا الراوي - هو الضمير الثالث) . هدف البحث الذي تقوم به الشخصية من الاستحالة بمكان الا وان يكون على مستوى القصة هدفا فرديا .

اما على المستوى السوسيولوجي للشخصية فلا يمكن الا وان تكون عكسا جماليا وذاتيا للكائن الاجتماعي لا الفردي .

وبالتالي فنحن حكما تجاه شخصية فردية على المستوى الفني ، وكائن اجتماعي على المستوى السوسيولوجي مهما كانت الخصائص النموذجية باهتة ، أو ضعيفة فهي تعبر عن وجود بالأصل .

اذن فالفردية انما تمس عنصر ادراك الواقع ووعيه ، وبالتالي فهي اقرب الى مجال الرؤية منها الى مجال الوجود ، أي انها نوعية وعي الوجود وليست الوجود ذاته ، لأن الفرد لا يوجد الا ككائن ، كما ان الكائن لا يوجد الا كفرد فالرؤية هي التي تعبر عن وعي فرداني او وعي جماعي ، وهي التي تعكس خصائص هذه العلاقة بين الفرد والجماعة ، وخصائص الفرد والجماعة ، فالراوي في (صهيل الجواد الأبيض) عندما يعيش اوهام امنيات ان يكون ملكا او غنيا انما يعبر عن وعي كائن اجتماعي عبر فردي ، فهذه الأمنيات نجد لها صدى في تراث المجتمع العربي (الف ليلة وليلة) حيث تعبر عن بعض الخصائص المزاجية والنفسية للبنية الفوقية في مجتمع لا زالت حتى يومنا هذا فكرة انتظار ليلة القدر قائمة حيث يجيب الله على كل الأمنيات .

لكنه عندما يعبر عن رغبته بتحطيم الآلات وتهديم المعامل ، انما يعبر عن وعي فرداني ثقافي ، ليس له اي دلالة في وعي المجموعة المنتمية ، لوسط الكاتب ، فمن اين تتأتى هذه الفرادنية [2] اذن ؟

من وجهة نظر سوسيولوجية ، سنقترح تعليل هذه الفردانية بأزمة الاندماج في بنية غير مندمجة .

هذه البنية غير المندمجة هي البورجوازية الصغيرة التي تقوم وحدتها على المقاومة الدائبة لتفككها وتشتتها ، بل ربما قلنا ان تفكهها وتشتتها هو الدافع الى تماسكها في اطار الجدل الحاد في بنيتها ، ويكون المثقفون (المبدعون بالتحديد) هم اكثر ن يقع على كاهلهم وطأة هذا التمزق في تلك الوحدة ، فهم على مستوى الوجود الاجتماعي ينتمون اليها ، وعلى مستوى الوعي يتجاوزونها وعلى المستوى الروحي يحتقرونها بدأبهم للبحث عن القيم والأصيل انسانيا وثقافيا وجماليا . وعلى اعتبارهم (اي المثقفين) الفئة الوحيدة التي لا يمكنها ان تحقق نقلة طبقية بحكم موقعها الانتاجي ، على حين أن خصائص هذه الطبقة في المجتمع النامي ان يتم في اطارها القفزات الطبقية بحكم عدم تبلور العلاقات الانتاجية وتداخلها .

وبالتالي يكون المآل استلاباً روحياً في وسط انحطاطي ، وتغرب الوعي المتجاوز في بنية ثقافية تجمع في وعائها الذهني (المادي والمتافيزيكي الاقطاعي والرأسمالي ، القومي الوجودي والاشتراكي) وسط هذا الركام الذي يصيغ ذهنية البورجوازية الصغيرة ، يصبح المبدعون ذوي صوت متميز بين هذه الأصوات ، وحالة الرفض والتخطي لهذه الطبقة يغدو ابتعاداً عنها باتجاه الفراغ وانعدام الوزن على اعتبار ان ليس هناك خيارات اخرى عبر تضخم كبير للذات المبدعة ، التي تتحول في اكثر انتاجهم الى الشخصية الرئيسية او الى الفاعل المطلق [3].

هذا التخضم في أنا الذات المبدعة ، تنطبق عليها الى حد كبير نظرة فرويد للفرد [4] على أنه فاعل مطلق لا يمكن للناس الآخرين ان يكونوا بالنسبة اليه سوى موضوعات . كل ذلك يؤدي الى حالة انقطاع بين الوعي الجماعي والواقع ، وتغيب الحلقة الثالثة في الزمن ، وهي المستقبل، هذه الحلقة هي التي تمنحه معنى الصيرورة،ونصبح تجاه وضع مجرد، حالة، لوحة،لأن الفعل يلغى لصالح الرغبة ، ويتلاشى الوعي لصالح الدوافع (الطفولة - القوى الغريزية المكبوتة او المقموعة) .

هذه المعاني وجدنا العديد من مظاهرها في القصة التي درسناها وسنجدها متمددة لتشمل العالم القصصي لزكريا بمجموعه . لقد قمنا بمقاربة نظرية سريعة لتفسير ظاهرة الفردانية ، وسنعمل على ابراز خصائصها بشكل اكثر توسيعا عبر الدراسة الشاملة لأعمال الكاتب . هكذا نخلص الى اننا تجاه قصة سمتها الرئيسية هي انها : (تعبير عن حالة) وهذه الحالة تأخذ طابعا وضعيا مجردا تصاغ على شكل لوحة ، تهيمن الرغبات على الفعل ، والرغبات تتحقق عبر الانصياع الكامل للدوافع لا لتجربة الوعي . الأمر الذي ادى الى الغاء الصيرورة الزمنية واكتسابها طابعا مجردا بتجريد الصورة ،وبتجريد المستقبل الذي لم ينبثق من تفكك بنية قديمة وقيام تركيب كليات جديدة قادرة على ايجاد ضرب من التوازن بين عناصر البنية « الزمن - المكان - الفعل - الفاعل » [5].

---

(١) محمد كامل الخطيب : (السهم والدائرة) حيث يرى ان الهموم الكبيرة تتضاءل حتى تنكمش الى مجرد وهم فردي لا علاقة له بالآخرين وحاجتاتهم ومشكلاتهم ، ويعتبر صوغ القصة عبر ضمير المتكلم يكون - غالباً - معادلاً لإسقاط الذات على الموضوع .

- نبيل سليمان ابو علي ياسين : الانسان وحيد في وسط معاد، زكريا يرى الفرد وحيدا وليس ضمن طبقة .

الراهب)

(٢) نحن نفضل استخدام مصطلح الفردانية على الفرد لأن الفردانية تشمل في دلالتها بعدا ادراكيا ، بينما الفرد يحمل صفة الكائن الانتولوجي .

(٣) انتاج زكريا مثال ساطع على ذلك وكذلك (حيدر حيدر - هاني

(٤) ان نظرة فرويد هذه تنطبق على الفرد الذي أتينا على ذكره (غولدمان : المنهج البنيوي التكويني في تاريخ الأدب).

(٥) هذه الدراسة فصل من اطروحة دكتوراه « الحلقة الثالثة » تقدم بها كاتب هذه السطور الى جامعة السوربون (باريس ٣) وستنشر في كتاب تحت عنوان «العالم القصصي لزكريا تامر» وحدة البنية الذهنية والفنية في تمزقها المطلق .

كينزو بورو اوي ... شمس يابانية تتألق

بقلم: جون ناثان

ترجمة: كامل يوسف حسين

التقيت كينز ابورو أوي في ١٩٦٤ خلال حفل أقامه يوكيو ميشيما بمناسبة عيد الميلاد[1]. كنت قد دعيت الى الحفل حيث عكفت في ذلك الوقت على ترجمة اعمال ميشيما ، أما أوي فقد دعي لأن ميشيما وجه الدعوة لكل من قدر له ان يحظى بالاهتمام خلال ذلك العام بدءاً من الملاكمين وانتهاء بملكات الجمال ولأن اعتداد أوي بنفسه وربما فضوله الريفي اجتذباه الى الأضواء. رصدت مكانه على الفور ، ورحت ارقبه بذهول : فقد كنت لتوي قد عثرت على روايته « مسألة شخصية » وبدت لي اكثر كتاب ياباني قرأته على الاطلاق تموجا بالعاطفة وتدفقاً بالاصالة والطرافة والحزن وقف أوي منتحياً يخبر صديقا له في الدنيا في تلك الأيام وهو القاص كوبو آبي، راح يتجرع الاقداح واحداً اثر الآخر، وقد بدا عليه عدم الارتياح. ادهشني مظهره، فقد كانت روايته «مسألة شخصية» شأن كل ما كتبه عملاً متدفقاً بالحياة ، مندفعاً ، تسوقه طاقة هائلة ، اما المؤلف فكان رجلاً يشبه البومة أو الببغاء الاسترالية ، يرتدي حلة قاتمة فضفاضة ويضع ربطة عنق هزيلة ، بدا لي وهو جاثم في ركن القاعة بوجهه المستدير وكتفيه المتهدلين وبطنه المترهل مخلوقاً خنوعاً يحاكي حيوان الغرير الياباني.

قبل أن ينفض الحفل طلب مني أوي ان اعلمه « تبادل الحوار بالانجليزية » كانت الدعوة قد وجهت اليه لشهود ندوة للكتاب العالميين يشرف عليها دكتور هنري كيسنجر في جامعة هارفارد ، وكان من المقرر أن يلقي خطابا حول الذين قدرت لهم النجاة من قنبلة هيروشيما ، وكان طبيعياً ان اوافق . هكذا اعتاد أوي طوال ثلاثة شهور ان يزورني في داري صباحا عدة مرات كل اسبوع ، فنعكف على الحديث بالانجليزية حول كتب يختارها بنفسه ، وقد بدأنا بمجلد يضم مقالات لبولدوين ، وانتقلنا الى « مغامرات أوجي مارش » و« سكسوس ». كان أوي يحظى بحصيلة وافرة من المفردات ويتمتع بموهبة فذة في ادراك المعنى الانجليزي الخفي والظاهر ، لكنه لم يكن قد تحدث قط مستخدماً الكلمات الانجليزية التي يتفهمها ادق ما يكون الفهم ، وما كان بمقدوره نطقها بشكل مفهوم ، ولست احسب اني قد ساعدته كثيرا ، فحتى اليوم لا يزال حديثه بالانجليزية أبعد ما يكون عن ارضاء اسماع اولئك الذين تشكل الانجليزية لغتهم الأم، لكنه علمني الكثير عن كيفية القراءة بلغتي ، بل كان بمقدوره كذلك ان ينظم الشعر بها ! كان شاعره الأثير في ذلك الوقت هو و . هـ . اودن ، واقسم انه مضى بي في عباب عالم اودن الى أغوار اعمق مما انطلق بي اليها أي مدرس قابلته خلال مراحل دراستي ، وفي بعض الأحيان كنت استشعر تهديداً ينبعث من قدرته الأعظم على خوض غمار ما نقرأ ، فحاولت مجابهته باشياء لم يحط بها علما . وذات مرة القيت اليه بكتاب « ايها الأرنب انطلق »! بعد أن فرغت لتوي من مطالعته ، فسألني عما اذا كنت قد ألقيت نظرة على قصائد أبدايك التي نظمها في كرة السلة ونشرت في صحيفة « ذا نيو يوركر » ولم يكن قد قدر لي ان اطالعها ، وهكذا جلبها معه في لقائنا التالي : فقرأناها معاً.

عندما حان وقت سفره الى هارفارد صحبته الى المطار لأكون في وداعه ، كان مضطرباً ، وحينما مر عبر حواجز الجمارك وولج قاعة الانتظار الشبيهة بوعاء لتربية اسماك الزينة والتي لا رجوع منها ، اندفع الى النافذة الزجاجية الموصدة التي تفصلنا وكتب مسرعا سطرا في كراسة رفعها عاليا لأراها تضمن الكلمات التالية : « جون ، كم انت سعيد الحظ لعدم اضطرارك للذهاب »! لم يكن الأمر راجعا الى انه يغادر ارض الوطن ، ففي عام ١٩٦٠ كان اصغر ياباني في وفد رسمي أرسل الى بكين للقاء ماوتسي تونج وشو اين لاي ، وفي العام التالي جاب انحاء اوروبا ، وقابل بطلاً آخر من ابطاله هو جان بول سارتر . لكن الأمر كان مختلفا في هذه المرة . فقد كان في طريقه الى امريكا ، ارض الرهبة الفريدة والجاذبية التي لا تقاوم ، والتي كانت تتوهج في قلب خياله منذ صباه .

كان اول لقاء لأوي بأمريكا في خريف ١٩٤٥ حينما مضت سيارات الجيب التابعة لقوة الاحتلال الى القرية الجبلية التي يقطنها . كان يتوقع ، شأن الجميع في القرية ان يبدأ الأمريكيون باغتصاب النساء وخصي الرجال ، ثم وصلت سيارات الجيب ، وكان ما وقع امراً يتعذر تخيله حقا ، فبدلاً من انزال الدمار بالقرية امطرها جنود الاحتلال بقطع الحلوى والعلك والهليون المعلب ، فتدافع الأطفال ، ومعهم أوي ، بالمناكب للظفر بالحلوى، احس بالارتياح والعرفان والغضب والهوان ، ⇦

(١) مقدمة مجلد « علمنا ان نتجاوز جنوننا !» الذي يضم اربع روايات لكينزا بورو أوي والذي أنجزه المترجم مؤخراً (هـ . م .).

وظلت هذه المشاعر الكامنة متشابكة في اعماقه ، وكما قال لي بنفسه راحت تتحدى جهوده لتحليلها.

كان اوي في العاشرة من عمره في ذلك الوقت ، وحدث لقاؤه الحاسم الثاني مع امريكا عقب ذلك بنحو اربع او خمس سنوات حينما قرأ للمرة الأولى ترجمة يابانية لرواية « هاكليبيري فن » ويبدو انه من غير المحتمل ان طالبا يابانياً لم يعرف الا الامتداد المحدود والمحكوم للريف الياباني يمكن ان يؤثر فيه كثيراً الارتحال القدسي الذي قام به هاكليبيري عبر المسيسبي الهائل . ومع ذلك فقد تأثر أوي الى حد التوهج . كانت شجاعة هاكليبري الاخلاقية التي لا ترعوي هي التي اشعلت خياله ، وبالنسبة لأوي كانت اهم لحظة في حوادث الكتاب هي لحظة اتخاذ هاكليبري لقراره المفعم بالعذاب بعدم ارسال رقعة الى الانسة واطسون يخبرها فيها بمكان جيم وليكن ما يكون ، وقد أصبح هاكليبري فن بقراره وحزمه الباتر للابتعاد عن عصره ومجتمعه بل واهله نموذجا لبطل أوي الوجودي . وفيما واصل اوي مطالعاته في الرواية الأمريكية وجد منابع للالهام عند كتاب آخرين ، من بينهم فيليب روث ، سول بيلو ، كيرواك ، هنري ميللر ، وبصفة خاصة عند نورمان ميلر ، لكن اساس اعجابه بهؤلاء الكتاب كان تفهمه لابطالهم : بورتنوي ، هولدن كولفيلد ، دين موراري ،واوجي مارش وتجليات البطل النموذج عند ميلر من سيرجيوس أو شينسي في « حديقة الغزلان » الى مصارع الثيران في « موعد أوانها » وصولاً الى ميلر نفسه في « جيوش الليل » بحسبانها تجسيدات عصرية هاكليبري فن وقد بعث حيا . ويشترك ابطال الرواية الأمريكية الذين يهتم بهم أوي في أن تجربتهم مع « الحضارة » تملأهم بالاشمئزاز وتدفعهم في غمار سعي للخلاص في شكل الحرية الشخصية التي تتجاوز تخوم الأمان والتقبل ، انهم اخوة لهاكلبري فن ، رجال لا خيار امامهم الا ان « يرحلوا متعجلين من اجل المجال ».

ويساعد سخط أوي ، الذي لا ينصب على الأمريكيين بقدر ما ينصب على أبناء جلدته ، في ايضاح افتتانه بالأبطال الساخطين في الكتابات الأمريكية . في ١٥ اغسطس ١٩٤٥ اعلن الامبراطور هيروهيتو في بيان بثته الاذاعة الاستسلام وحرم أوي براءته ، وكان حتى ذلك اليوم ، شأن كل الطلاب اليابانيين ، تغرس فيه تقوى الامبراطور باعتباره الها حياً ، ومرة كل يوم يأتي عليه الدور ليستدعى امام صفه ليطرح عليه هذا السؤال : وماذا تصنع اذا امرك الامبراطور بأن تموت ؟ فيجيب أوي وركبتاه ترتعدان : أموت يا سيدي ، ابقر بطني ، وأموت وفي الليل على فراشه يعاني من شعور دفين بالذنب اذ يعلم ، أو على الأقل يشك ، بأنه ليس حريصا حقاً على افناء نفسه من اجل الامبراطور ، وحينما أصيب بالحمى تراءى له الامبراطور في كابوس ليلي محلقا عبر السماء ، شأن طائر عملاق أشهب الريش ، ثم انطلق صوت هيروهيتو عبر الأثير متحدثاً برنين بشري .

تحلق الكبار حول اجهزة مذياعهم جالسين ، انخرطوا في البكاء ، تجمع الأطفال في الخارج بالطريق المترب ، راحوا يتهامسون معربين عن دهشتهم ، ادهشنا وصدمنا تماما ان الامبراطور تحدث بصوت بشري ، بل كان بمقدور احد اصدقائي ان يقلده بوضوح . تحلقنا حول هذا الصديق الذي كان في الثانية عشرة من عمره يرتدي سراويل قاتمة ، وراح يتحدث بصوت الامبراطور . انبعثنا ضاحكين ، تردد صدى ضحكنا في هدأة الصبيحة الصيفية ، تبدد نحو السماء الصافية السامقة ، ان هي الا لحظة حتى حطت الرهبة مقبلة من السماء ، واحكمت قبضتها علينا نحن الأطفال العاقين ، تطلعنا احدنا الى الآخر صامتين . . . كيف يمكن ان نصدق ان حضوراً مرهوباً يحظى بقوة هائلة على هذا النحو قد اصبح كائنا بشرياً عادياً في يوم صيفي بعينه ؟ «(صورة جيل ما بعد الحرب) . » .

في يوم واحد اعلنت الحقيقة التي لقنها اوي ، باعتبارها اكاذيب ، انتابه الغضب، احس بالهوان ، انصب غضبه على نفسه ، لأنه صدق وعانى ، وعلى الكبار الذين خانوه ، لكن غضبه في الأعماق ، كان مصدرا للطاقة التي استمدها في اول الأمر حينما اصبح كاتبا .

التحق أوي في ١٩٥٤ بجامعة طوكيو ، وغادر جزيرة شيكوكو للمرة الأولى ليمضي الى المدينة الكبيرة ، سجل نفسه في قسم الأدب الفرنسي وهو الدراسة التي يطرق سبيلها الطلاب الجادون في طوكيو ، حيث ساد الاعتقاد بأن الكتابات الامريكية ادنى قيمة ، وغرق في دراسة باسكال ، كامو ، وسارتر ، الذين كانوا موضع أطروحة تخرجه . كان طالباً لامعا لكنه كان منغلقاً على نفسه ، فقد كان انطوائياً بطبيعته ، يمضي وحيدا دائما ، ولأنه كان منغلقا على نفسه ، فقد كان انطوائيا بطبيعته ، يمضي وحيدا دائما ، ولأنه كان يخجل من لهجته الاقليمية فقد انعكس ذلك فأفأة في حديثه ، كان يقطن في دار تؤجر حجراتها للطلاب قرب الحرم الجامعي ، وهنالك عكف ليلاً مبتلعا المهدئات بالويسكي على البدء بكتابة القصص التي قدر لها ان تدعم مكانته خلال ستة شهور باعتباره لسان حال جيل باسرة من الشباب الياباني توحد أوي مع احزانه ، ظهرت قصته الأولى المطبوعة الموسومة « وظيفة غريبة » في عدد مايو ١٩٥٧ من مجلة « الجامعة » الأدبية ودارت حول طالب جامعي حائر حصل على وظيفة لبعض الوقت تقتضيه القيام بذبح الكلاب لاستخدامها في التجارب المعملية :

«كانت هناك انواع الكلاب جميعها على وجه التقريب ، مع ذلك فقد بدت متشابهة بشكل ما ، اكلها مهجنة وجميعها جلد على عظم ؟ ام هي الطريقة التي تقف بها هنالك مشدودة الوثاق الى الأوتاد وقد تبدد عداؤها تماما ؟ لا بد ان الأمر كذلك . ومنذا الذي يستطيع القول بأن الأمر ذاته لن يحدث لنا ؟ نوثق سويا عاجزين وقد بدونا متماثلين وتبدد عداؤنا ومعه فرديتنا . . .

نحن الطلاب اليابانيين الضائعين . لكني لم اكن مهتماً كثيراً بالسياسة ، لم اكن اهتم كثيراً بأي شيء ، كنت اصغر كثيراً واشد تقدماً في العمر من ان اندمج في أي شيء ، كنت في العشرين من عمري ، وهو عمر غريب ، نال مني التعب ، ففقدت اهتمامي بزمرة الكلاب تلك بدورها . . . » .

طرد ابطال أوي الأوائل من رحاب يقين الطفولة الى عالم لا يربطه شيء بماضيهم ، تبددت القيم التي كانت تنظم الحياة حينما شبوا عن الطوق ، فغدت شظايا مع هيروشيما ونجازاكي ، وما يواجههم الآن ، عالم ما بعد الحرب ، هو خواء يفغر شدقيه ، وهن ، صمت رهيب شأن الأزل الذي يعقب الموت . وهم يدركون نتائج الخضوع للحياة في مثل هذا العالم ، والأحجية التي يتعين عليهم كشف النقاب عنها ليواصلوا الحياة وليكشفوا الحرية لأنفسهم هي كيف يحتفظون بعدائهم في مواجهة الحيرة وفي الأخير امام اللامبالاة . يبدو الارهاب احتمالا مفهوما ، وتراود ابطال أوي احلام حول قذف القنابل اليدوية على سيارة الامبراطور الفارهة او القتال الى جوار عبد الناصر ، أو الانضمام الى الفرقة الأجنبية التابعة للجيش الفرنسي . لكن رؤى خيالية حركية كهذه هي اكثر بعداً مما يمكن ان تطاله ايديهم . ويشكل الجنس الغارق في العنف ميدانا للقتال ايسر منالا ، الجنس المناهض للروح الاجتماعية ، وهو ما اسماه احد شخوص اوي : « نيل سريع للأنثى يجلله العار » ، ان عاجلاً أو اجلا يكتشف ابطال أوي ان المجال الوحيد الذي يمكنهم بلوغه فيما وراء خواء الحياة اليومية هو ما يظنه المجتمع « انحرافاً جنسياً » لنتأمل حالة ج. في رواية أوي الصادرة عام ١٩٦٣ بعنوان « لشاذ » وج . هنا هو فتى عابث انجرفت زوجته الأولى الى الانتحار من جراء تلاعباته بالجنسية المثلية ، يصبح ما يسميه اليابانيون بـ« منحرف بمؤخرات النسوة في القطارات ساعة بلوغ الازدحام قمتة ، وهو يمثل بالنسبة لنفسه الخطر الذي يستدعيه كنوع من التوبة ، وفي الحقيقة فانه شأن جميع ابطال أوي الأوائل يؤكد نفسه مندفعاً في غمار البحث عن هويته في مواجهة امان عالمه . وربما كان ج. أكثر ابطال اوي شجاعة وواحدا من القلة المحدودة للغاية التي كللت بالنجاح من منظور الشروط التي يضعها لنفسه . وفي نهاية الرواية يزور وقد استبد به الخوف والوحدة ، أباه رجل الصناعات الكبير ، ويطلب منه ان يرده الى صفوف العائلة ، فيوافق الأب سعيدا . ويعده بوظيفة مرموقة ، ويغادر ج . المكتب معتزما العودة الى دار ابيه ، حينما يوشك على ركوب سيارته الجاجوار يجد نفسه وقد تحرك باتجاه الانفاق ، تتسارع خطاه ، يهرع هابطا الدرج ، يلقي بنفسه في احد القطارات ، ويستحضر النشوة حتى القذف محتكا بعجز طالبة بمدرسة ثانوية ، ولا تعود اليه حواسه الا ورجل شرطة يقوده مبتعدا عن النفق فيما تسيل على خديه « دموع الفرحة . . . » . .

في عام ١٩٦٤ ولد لأوي ، الذي بلغ انذاك عامه التاسع والعشرين ، طفله الأول مصابا بتشوه في المخ ، وقدر للطفل الذي اسماه ، « بوه » أن يغير حياة ابيه بالقوة التي يولدها انفجار شمسي . ولن امضي قدما لوصف علاقة أوي بالطفل ، فقد قام هو بذلك على نحو فذ في قصة تضمها هذه المجموعة هي « علمنا ان نتجاوز جنوننا »! لنكتف بالقول انه مع مرور الأعوام ونمو الطفل ، نما قيد وحشي خانق وعازل بين الأب والابن على نحو محموم ومؤلم ، اصبح كل من اوي والطفل الهش المتوحد الشخص الأثير عند الآخر ، عانق كل منهما الآخر كما لو كان يعانق قدره . وبعد وقت قصير من مولد الطفل أمر اوي ببناء قبرين حجريين جنبا الى جنب في مقبرة القرية التي ولد بها ، كان قد قال لي مرات عديدة انه سيموت حينما يلفظ الطفل انفاسه الأخيرة .

تمثل ادراك اوي لقوة الطفل التدميرية ، وهو الرمز الذي طرح نفسه على الكاتب بادىء ذي بدء ، في الانفجار النووي . وقد كتب في العام الذي شهد مولد الطفل كتابين في وقت واحد ، وطلب من ناشره اصدارهما في يوم واحد ، كان الأول هو رواية « مسألة شخصية » التي كان الرواية الأولى في سلسلة من الروايات شخصيتها الرئيسية أب في مقتبل العمر لطفل مختل المخ . اما الكتاب الثاني فيضم مجموعة مقالات تدور حول الذين قدرت لهم النجاة من هيروشيما ومواصلة الحياة تحت عنوان « مذكرات هيروشيما » كان اوي يطالب بالطبع بان يبحث القارىء امر الكتابين معا ، في احدهما دون مذكرات النجاة من قنبلة نووية فعلية ، وفي الآخر سعي الى الوصول لوسائل النجاة من حملة دمار شخصية .

يمكن بالفعل تتبع قبضة الطفل وهي تمارس حركة المد والجزر على خيال أوي في « مسألة شخصية » . فالبطل « بيرد » وهو مثقف محاصر يعاني من زواج فاشل يحلم بالانطلاق بعيداً الى افريقيا من اجل « اطلالة تتجاوز افق الحياة اليومية الخامدة والمحبطة على نحو مزمن» ليس ثمة ما هو جديد في هذا الحلم الغارق في الخيال ، ومن الجلي ان « بيرد » منحدر من صلب بطل اوي النموذجي . لكن زوجة « بيرد » تضع طفلا « اجوف الرأس » ، «طفلاً مسخاً » يهدد بالقضاء على حلمه ، فيرتب الأمر مع طبيب المستشفى لإضافة الماء الى لبن الطفل ، وفيما ينتظر موته ينشد ملاذا مع « امرأة مغامرة جنسياً » تشجعه على استرداد حريته ، لكن الطفل ينتعش بفضل طعامه القاتل ، ويغدو واضحا ان « بيرد » سيتعين عليه الاقدام على هجوم اكثر مباشرة على حياة الطفل ، فيعقد العزم على القيام بذلك بمساعدة خليلته ، فيحملان الطفل معا من المستشفى ويمضيان به الى طبيب سيء الصيت يضمن لهما ان الطفل سرعان ما يلقى حتفه ، وبتنحيه الطفل من سبيلهما يعتزمان مغادرة البلاد معا الى افريقيا . فجأة يدرك «بيرد» وعلى نحو غير مقنع تماما ان عليه ان

يكف عن «الهرب من مسئوليته» فيهجر خليلته المتشنجة في احد المشارب عائداً الى الطبيب محترف الاجهاض، فيحمل الطفل ويعيده الى المستشفى بعد عدة شهور، وفي الصفحتين اللتين تنهيان الرواية، يخرج «بيرد» من المستشفى مع اسرته التي التف اعضاؤها حوله والطفل بين ذراعيه، يمضون الى الدار، فيكون اول ما يفعله «بيرد» حينما يصلون الى هناك ان يراجع مادة «التحمل» في معجم نقشت عليه كلمة «الأمل».

يعد «بيرد» اول بطل من أبطال أوي يهجر الحلم الخيالي الجوهري في حياته وأول من يقبل، لأنه لا خيار امامه، التحمل الكابي بديلاً عن الأمل، وحتى مجيء طفله الأول كان السعي وراء اكتشاف الذات بحمل ابطاله فيما وراء تخوم المجتمع الى برية ترفع راية العصيان في مواجهة القانون. وبدءاً من «بيرد» ينأى هؤلاء الأبطال عن فتنة الخطر والمغامرة ويسعون بالمقابل وبالحدة ذاتها للوصول الى اليقين والسكينة اللذين يتخيلون انهم عرفوهما قبل أن يتعرضوا للخيانة مع نهاية الحرب. بدا كما لو أن أوي لم يعد لديه الجنان للانطلاق سريعا بحثا عن المجال، فذلك مستحيل مع وجود الطفل الأعزل الذي اصبح جزءاً منه. وبدءاً برواية «مسألة شخصية» اجتذب أوي على نحو متزايد الى اسطورة «الأيام السعيدة» التي سبقت ذلك اليوم من ايام اغسطس ١٩٤٥ حينما تخلى هيروهيتو عن ألوهيته فانتهت البراءة على نحو بالغ الغلظة.

يقينا ان التوق الى وطن اسطوري كان كامنا دوما عند أوي، ومن المحتمل انه قد نشأ عنده جنبا الى جنب مع الغضب حتى في غمار سماعه للامبراطور يتحدث بصوت بشري، ويمكن بالقطع تلمسه في واحدة من قصصه الأولى واكثرها جمالاً هي «الجزاء» فالقرية الجبلية التي يحتجز فيها جندي امريكي اسود اسيرا ليست موجودة في أي مكان من اليابان الواقعية، اذ بدلاً من المسطحات الجبلية المستزرعة هناك «حقول» وبدلا من الخنازير والأبقار هناك «كلاب جبلية برية» وبدلا من رائحة الروث والسماد البشري التي تحوم في هواء القرى جميعا في اليابان نحن بازاء عرف اوراق اشجار التوت العتيقة والقمح واشجار المشمش، والرجل الوحيد من القرية الذي يصادفنا ليس مزارعا وانما هو صياد، والكلمة التي يستخدمها اوي للاشارة الى عمدة القرية هي كلمة عتيقة تعني زعيم القبيلة، لكن اقوى دليل على أن أوي يقدم اسطورة لا واقعا هو المشهد القريب من نهاية القصة قبل أن يتعرض الطفل الرواية للخيانة على يد الجندي الأسود حينما يقتاده اطفال القرية من يده الى النبع الذي يستخدمونه كمسبح بدائي:

«كان الجندي الأسود بالنسبة لنا حيوانا مستأنسا عجيبا ونادرا، حيوانا عبقريا، ترى كيف استطيع وصف مدى حبنا له أو الشمس الوهاجة فوق جلدنا الغليظ المبتل في ذلك الأصيل الصيفي النائي الرائع، الظلال العميقة المرتمية على الأحجار، رائحة الأطفال والجندي الأسود، الأصوات التي حشرجها الفرح... كيف يمكنني ان انقل زخم وايقاع الأمر كله؟ بدا لنا أن الصيف الذي انحسر عن تلك العضلات المتألقة، الصيف الذي انبجس فجأة ودونما توقع شأن بئر نفط متمخضا عن السعادة ومغرقا ايانا في نفط اسود ثقيل سيستمر للأبد ولن ينتهي قط».

ان النشوة التي ضمخت هذه اللحظة، «زخمها وايقاعها» هي النشوة المنبعثة من طقس يؤدي، والطقس هو المادة التي تتألف منها الاسطورة. هنا وللمرة الأولى والوحيدة في السرد يتعين على الراوية ان يخطو خارجا عن الاطار الزمني الذي تقع فيه احداث القصة وان يعدو بذاكرته الى الوراء في محاولة لنقل اللحظة لنا، ذلك لأن الاسطورة لا توجد الا في الذاكرة، في الزمن «البدائي» السحيق السابق للتاريخ ولا تمكن معايشتها ابداً.

في السنوات الأخيرة تضخمت هذه القرية الجبلية الاسطورية بصورة اكبر في خيال أوي فغدت مقاطعة «يوكنا باباوفا» وهي مكان يجتذب اليه ابطال اوي على نحو لا سبيل الى اجتنابه بحثا عن ذواتهم. في رواية أوي الأولى الطويلة عقب «مسألة شخصية» وهي «مباراة كرة قدم في العام ١٨٦٠» والتي ترجمت الى الانجليزية تحت عنوان «الصرخة الصامتة» يغادر الوالد الشاب لطفل معوق ذهنيا داره في طوكيو، ويعود الى القرية التي شهدت طفولته على امل اكتشاف «حياة جديدة» وفي طريقه الى القرية مارا بالغابة يتوقف برهة عند النبع الجبلي ذاته الذي كان مصدر القداسة النائية في «الجزاء»:

«حينما انحنيت لأرتوي من ماء النبع تملكني شعور اليقين، كان النور لا يزال يضيء سطح الماء كأنما استقر ضياء النهار الغارب هنالك فحسب، أحسست على وجه اليقين انني قد رأيت قبل عقدين من الزمان كل حجر من الأحجار المزرقة والقرمزية والبيضاء المستقرة على القاع البراق، الرمل البديع ذاته المترامي في الماء يضببه هونا، التموج الواهن على السطح، كل شيء، حتى دفق الماء الذي لا يتوقف كان هو ذاته الماء الذي تدفق في النبع في ذلكم العهد، كان الاحساس ممتلئا بالغموض، لكنه كان مقنعا تماما بالنسبة لي، أفرز في اعماقي شعورا آخر بأن الشخص المنحني فوق النبع الآن لم يكن الطفل الذي جثا ذات يوم هنا على ركبتيه العاريتين وان ليس ثمة استمرارية بين الذاتين وان الذات الماثلة هناك الآن غريبة عن ذاتي الحقة، ها هنا في الحاضر فقدت هويتي الحقيقية، وما من شيء في اعماقي او في الخارج يدلني على طريق استردادها..

ان اليقين الذي يتملك المتحدث هو قاسم مشترك بين ابطال أوي جميعا في المرحلة الأخيرة، ولكن اليقين لا يستبد طاغياً بأحدهم على نحو ما يفعل بالرواية في «يوم يكفكف دمعي بنفسه» وهي أطول قصة في هذه المجموعة حيث يشعر بأن الخلاص يتعين اكتشافه في صياغه اسطورية لماضيه. ويعد هذا

العمل اصعب اعمال اوي حتى اليوم واكثرها اثارة للاضطراب . يرقد الراوية في فراش بأحد المستشفيات منتظرا بلهفة أن يلقى حتفه جراء اصابة بسرطان الكبد ربما كانت من صنع خياله ، يضع على عينيه نظارة مما يستخدم للوقاية تحت الماء يغطيها شريط لدائني رقيق قاتم يحول دون رؤيته للكثير ، لكن ذلك لا يعنيه ، ذلك انه « كف عن الوجود في الحاضر » ويصر على ان هذه الأيام هي ايامه الأخيرة ، ويتوجه وعيه كله لبعث لحظة في ماضيه قبل انتهاء الحرب مباشرة حينما صحب اباه الذي أدركه الجنون في مهمة انتحارية قصد بها انقاذ اليابان من الهزيمة ، في ١٥ اغسطس ١٩٤٥ (« ذلك اليوم المثقل بالرموز في صدر حياة أوي » قاد أبوه مجموعة من الجنود الذين تركوا صفوف الجيش تاركين القرية الجبلية الى « المدينة الكبرى في المقاطعة ») التي ستغدو ساحة انتفاضتهم ، وفي طريقهم الى الممر المؤدي من الوادي الى العالم « الحقيقي » ينشدون بالألمانية قرار اقصوصة غنائية لباخ حفظوها من جاك في الليلة الماضية « سيكفكف دمعي بنفسه » وحين يتساءل الراوية عن معنى الكلمات يوضح أبوه أن كلمة « هيلاند » التي تعني « المخلص » بالألمانية تشير الى « سمو الامبراطور » :

« كلمة « ترانين » تعني « دمع » و « تود » تعني « يموت » ، انها كلمات المانية ، سمو الامبراطور يكفكف دمعي بيده ، ألا أقبل ايها الموت ! انت يا أخا النعاس الشافي هلم ! فسمو الامبراطور سيكفكف دمعي بيده ، إنا لننتظر تواقين أن يكفكف سموه دمعنا » .

هذا التشويه الأول من سلسلة التشويهات العبثية يتم التصدي له ، ذلك ان المتمردين يعتزمون التضحية بأنفسهم باسم الامبراطور ويعتقدون وأشدهم ايغالا في ذلك وعلى نحو محموم الصبي الصغير الذي يرافقهم أن الامبراطور هو إله حي ولن يتقبل تضحيتهم فحسب وانما سيضفي القداسة عليها ، ويقع تتويج الحدث الذي يعيش في خيال الراوية باعتباره اللحظة الوحيدة الشامخة في حياته ، حين يعرف على وجه الدقة من هو وما الذي يقبل عليه ، عندما تطلق النار على أبيه « النكرة » ويتم الكشف على نحو صوفي غامض عن مؤشر يدل على ان موته قد مُجِّد حقا واضفيت عليه القداسة .

«كشف « النكرة » في لحظة موته قافزاً وراء قيوده كفرد عن اقحوانة ذهبية تمتد عبر ٦٧٥،٠٠٠ كيلو متر مربع يحيطها ويعلوها ، اجل فجر أرجواني يشمخ في السماء حتى ليغطي تماما جزر اليابان . ولأن الجانب الآخر ، أي الجيش المهاجم ، فتح النار أولاً على شاحنتهم فقد تعرض الجنود الى جوار الصبي لمذبحة على الفور ، وقدر له وحده أن ينجو منها . كان « النكرة » قد طلب ذلك من الآلهة في الأعالي اذ كان من الضروري أن يشاهد شخص ، شخص مختار ، الأقحوانة الذهبية وهي تغطي صفحة السماء ببريقها لحظة موته ، والحق أن الصبي شاهد التجلي سامقاً في السماء دون أن يحجب النور مثلما تفعل سحابة وانما مضفياً المزيد من الألق على وهج الشمس البراق في السماء الصيفية الزرقاء ، الذي تكشف عن الاقحوانة الذهبية وخلفها النور الارجواني ، حينما أزال نور الزهرة وهج ايامه السعيدة » .

ان النثر المقيت هنا هو في جانب منه محاكاة ساخرة ، فقد كتب أوي هذا النص في ١٩٧٢ في ظل انتحار يوكيو ميشيما بطريقة الهاراكيري ، وهو على مستوى من مستوياته محاكاة ساخرة مفعمة بالغضب لميشيما ، تجسيد ضار للتمرد المصغر الذي مكن ميشيما من أن « يبقر بطنه ويلقى حتفه » لكن هنالك في هذا ما يتجاوز الغضب ، فهنالك ايضا الحنين الذي لا يختلف كثيرا في ماهيته عن حنين ميشيما ، الى اليقين العذب النابع من ايمان بلا جدال بإله ، وفيما يقوم الرواية باعادة بناء صرح تفاصيل ايامه السعيدة فانه يجابه بشهادة اخرى اكثر موضوعية من الشهادة التي ادلى بها تجبره في النهاية على الاقرار بأن طرحه زائف تماما . لكن ذلك لا يثبط همته ، اذ انه لم يكن يعيش تاريخا من جديد وانما يبعث اسطورة انتماء متألقة . . . اسطورة الهوية ذاتها ، ولأنه يعرف ، في غمار ما قد يكون أو لا يكون جنونه ، ان السرطان سرعان ما يضعه بعيدا عن مطال الزمن ملتها « الطبقات التي لا جدوى معها للجسد والروح والتي حجبت جوهره الحق منذ ذلك اليوم من ايام اغسطس عام ١٩٤٥ » يهمس « بصوت يخترق المسافة كلها من قرارة جسده الى روحه ، الآن اذن ، هوذا انت ، ما من حاجة كانت تدعوك الى ان تصبح اي شيء آخر غير هذا ، دعنا نغني اغنية مرحة مرة أخرى ، الأيام السعيدة اقبلت من جديد » .

ان ما تنقله رواية «يوم يكفكف دمعي بنفسه» من جوهر اوي يفوق ما ينقله أي عمل آخر سطرته اصابعه ، وتتمثل القوة المذهلة لهذا العمل في الطاقة التي تنتقل قوسا كهربائياً بين قطبي الغضب والحنين اللذين يشكلان التناقض المحوري في رؤيته ، وتعكس خصوصية العمل الهائلة ـ وهي ما جعل من المتعذر على الكثيرين من القراء اليابانيين متابعته والانتهاء من قراءته ـ تعكس الخصوصية الوحشية التي عزلت أوي وولده بصورة متزايدة عن العالم الخارجي ، فقد أصبح أوي شأن راويته العاكف على بعث لحظة في الماضي لا توجد الا في خياله ، عاملا في منجم يحفر هابطا مباشرة الى الألم الكامن في قلب عالمه الخاص . ومن شأن هذا في حالة كاتب أقل اقتدارا من أوي أن يشكل محدودية قاتلة ، لكن أوي يملك القدرة على جعلنا نستشعر ألمه وقد لا تكون الحياة على نحو ما نعرفها مكفهرة كما يراها ، لكن التشوش والغضب واخيراً الجنون الماثل دائماً امام عينيه ، كل ذلك يتربص بنا جميعا ولا ينأى عن تجربتنا بحيث نعجز عن رؤيته وادراكه .